

## LA JUSTICIA DEL MÁS ALLÁ: SU PROYECCIÓN VISUAL EN EL RETABLO DE LOS PUIXMARÍN DE LA CATEDRAL DE MURCIA

*Paulino Rodríguez Barral<sup>1</sup>*

### RESUMEN:

El Museo Diocesano de Murcia custodia un retablo dedicado a San Miguel que formó parte en su día del mobiliario de la capilla del deán Pedro Puixmarín en el claustro de la catedral. Su programa, al introducir la representación del purgatorio, remite a la nueva imagen polifuncional del más allá que, desde su formulación teológica en la segunda mitad del siglo XII, se afirma progresivamente en la iconografía. La funcionalidad del retablo debe ponerse en relación con el proyecto soteriológico del deán en el que su capilla, igualmente dedicada al arcángel, al tiempo que exponente de prestigio social, actúa como marco idóneo de su utopía de salvación.

**Palabras clave:** iconografía del más allá, sufragios, pintura gótica.

### ABSTRACT:

The Diocesan Museum of Murcia has an altarpiece devoted to Saint Michael which was part of the furnishings of the chapel of dean Pedro Puixmarín in the cloister of the cathedral. Its program, by introducing the Purgatory, connects to the new multifunctional image of the otherworld formulated in the second half of the Twelfth Century. This representation will be used progressively in the iconography.

The function of the altarpiece should be linked to the soteriologic project of the dean, where the chapel, also devoted to the archangel, operates both as a motif of social prestige and as an ideal setting of his utopia of salvation.

**Key words:** iconography of otherworld, suffrages, gothic painting.

---

1 Georgetown University. Email: pr83@georgetown.edu

El Museo de la catedral de Murcia conserva un retablo del mayor interés iconográfico (fig. 1). De atribución dudosa<sup>2</sup>, procede de la capilla del deán D. Pedro Puixmarín de esa misma catedral<sup>3</sup>. A la redención se dedican las tablas cumbreiras a través de las representaciones de la Crucifixión y la Anunciación. La primera culmina la calle central y la segunda las laterales, dispuesta, al modo sienés, en dos tablas separadas, una con el ángel y otra con la Virgen. El resto del programa se articula en torno a varios ejes temáticos con el arcángel San Miguel como protagonista. El primero nos lo presenta en su faceta de contendiente contra las fuerzas del mal. Lo vemos, en las tablas superiores de la calle izquierda, rindiendo pleitesía ante Dios en compañía de las huestes angélicas<sup>4</sup>, y encabezando a estas últimas en el combate contra los ángeles rebeldes, arrojados a las profundas fauces de la boca de un infierno-Leviatán. No falta la lucha contra el dragón que, además de ocupar la tabla central, se reitera en una de las laterales. El segundo eje temático relativo al arcángel remite a la leyenda del monte Gárgano secuenciada en tres de las tablas del cuerpo inferior<sup>5</sup>. El tercero, y más interesante iconográficamente, presenta un marcado carácter escatológico. A él se dedican el mayor número de tablas, seis en total, en las que, además de aludir a San Miguel como protector ante las asechanzas del maligno y como psicopompo, se desarrolla la idea del juicio particular y sus consecuencias. Partiendo del juicio en sí concretado en la escena de la psicostasis (fig. 2), se incide sobre ello representando en tablas separadas el cielo, el purgatorio y el infierno.

Por consiguiente el retablo se hace eco de la nueva visión multifuncional del más allá que, con la irrupción del purgatorio, toma cuerpo en el imaginario cristiano medieval. La construcción ideológica que supone la afirmación de la nueva estructura ternaria del más

2 Ch. R. Post atribuye su autoría a Pere Nicolau (*A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachusetts, vol. III, 1930, pág. 36). En la ficha correspondiente del catálogo de la exposición *El siglo XV valenciano* (Valencia 1973) a cargo de C. Soler d'Hyver consta como obra del "Maestro de Puixmarín". A. José Pitarch cree por su parte que es obra de Marçal de Sax (*Pintura Gótica Valenciana. El período internacional*, Barcelona, 1981, tesis doctoral mecanografiada, vol. II, pág. 389). En el catálogo de la exposición *Huellas* (Murcia, 2002, pág. 294), la ficha de I. Durante pone de manifiesto las divergencias en su autoría, sin llegar a abordar la cuestión. Sin ánimo de profundizar en consideraciones relativas a la atribución creo que deben rechazarse tanto la de Post como la de A. José. Las diferencias formales tanto con el retablo de la vida de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Valencia, obra de Nicolau, como con el retablo de San Jorge del Victoria and Albert Museum de Londres (si es que se trata de una obra de Sax) son acusadas, aunque es evidente que el autor del retablo de Murcia se mueve dentro de esas mismas coordenadas, propias de un gótico internacional atento a la línea de suave ondulación y a la estilización de las figuras. Coincidimos pues con Soler d'Hyver en la consideración de una autoría anónima a cargo del "Maestro de los Puixmarín".

3 L. Saralegui, "Discípulos del maestro de Ollería", *Archivo Español de Arte*, 55, 1943, pág. 33.

4 Una escena claramente inspirada en las prácticas de la caballería que se repite en el retablo dedicado a San Miguel de la colección Mas de Madrid (J. Gudíol y S. Alcolea, *Pintura gótica Catalana*, Barcelona, 1987, cat. 219). Lo mismo ocurre en la que se representa en una de las tablas del retablo de San Miguel de la Colegiata de Daroca, aunque en este caso es únicamente el arcángel el que, vestido de armadura, se arrodilla ante Dios.

5 Pocas veces suelen faltar en los retablos dedicados a San Miguel algunas escenas dedicadas a la leyenda del monte Gárgano. En este caso las vicisitudes relativas a la misma se secuencian efectivamente en tres tablas: dos dedicadas a la aparición del toro sobre el monte y al milagro de la flecha, y una tercera a la curación del arquero por parte del obispo de Siponto. Aunque las fuentes más antiguas relatando estos hechos remontan al siglo VIII, en el que se redacta el *Liber de Apparitioni Sancti Michaelis in Monte Gargano* (cf. P. Belli d'Elia, "Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico", en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo* [ed. C. Carletti y G. Otranto], Bari, 1994, págs. 578-579), es más que probable que la fuente de lo representado en el retablo murciano sea *La Leyenda Dorada* de Jacopo da Varazze.

allá es asunto de calado para una sociedad que cree firmemente en la resurrección de los muertos y en la retribución *post mortem* de las acciones morales, de tal modo que el purgatorio pasa a desempeñar un papel clave en las creencias relativas a la muerte, el pecado, el premio y el castigo y las relaciones entre vivos y muertos<sup>6</sup>. El sistema dualista articulado en torno al binomio cielo/infierno como destino escatológico para los justos y para los réprobos se ve pues sacudido por la irrupción de este *tercer lugar* destinado a aquéllos que, no siendo merecedores de la condenación eterna, tampoco se hallan en disposición de acceder directamente al paraíso. Esta reestructuración del sistema penal del más allá discurre en paralelo a una revisión, por parte de la teología, de la clasificación de los pecados y, consecuentemente, de los pecadores que cristaliza, en el siglo XII, en el concepto de pecado venial (*minora* en la terminología de San Bernardo) y en la reducción de las cuatro categorías de pecadores establecidas en su día por San Agustín a tres, a partir de la fusión en una sola de los medianamente buenos y medianamente malos. A la salvación de estos pecadores mediocres, pero pecadores al fin, está destinado este nuevo lugar intermedio de la geografía del más allá. Si la caracterización del purgatorio como un tiempo y un lugar a ellos destinado toma cuerpo entre 1170 y 1180 de la mano de los teólogos de la escuela de París y de los cistercienses de las abadías del este de Francia, no será hasta mediados del siglo XIII cuando inicie su andadura en el plano iconográfico<sup>7</sup>.

En el ámbito artístico catalano-aragonés (el retablo de la catedral murciana debe adscribirse por sus características formales a la pintura valenciana del primer tercio del XV) la imagen pública del purgatorio inicia su singladura en el siglo XIV, ligada, como en el caso de la obra que nos ocupa, al culto a San Miguel<sup>8</sup>, de tal modo que es, mayoritariamente, en los retablos dedicados al arcángel donde se recoge su formulación visual<sup>9</sup>. Ésta se nos muestra en estos primeros tanteos dependiente de la iconografía del infierno. Así en el retablo de la catedral de Elna (*in situ*)<sup>10</sup> se recurre al motivo de la boca de Leviatán para representarlo (fig. 3). El repertorio de castigos que acontecen en su interior se hallan igualmente supeditados a lo infernal. Otro tanto ocurre en otros retablos catalanes. En el de Sant Miquel de Cruïlles (Museo de Girona, inv. 291)<sup>11</sup>, Lluís Borrassà recurre también a la boca de Leviatán y a castigos tradicionales en la figuración del infierno. No menos dependiente

6 J. Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1981.

7 Para las primeras imágenes del purgatorio remito al notable trabajo de A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et développement (vers 1350-vers 1500)*, EHESS, París, 1992, págs. 54-65. Tesis doctoral microfichada.

8 La imagen más antigua en lo catalano-aragonés representando el purgatorio se da en lo que posiblemente haya sido un lateral de altar que, procedente de la iglesia de Sant Martí d'Ars (Alt Urgell), conserva el Museo Episcopal de Vic (inv. 5140). Dividido horizontalmente en dos registros, tiene como protagonista en ambos a San Miguel. Mientras que en el superior se desarrolla la escena de la psicostasis, el inferior nos muestra un nutrido grupo de almas que en cinco hileras superpuestas se hallan rodeadas por las. Dos de ellas son liberadas del fuego por el arcángel. Gudiol Cunill lo data, un tanto prematuramente, en el siglo XIII (*Els Primitius*, vol. II, Barcelona, 1929, págs. 215-219), mientras que Post se inclina por el primer cuarto del siglo XIV (*A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Massachusetts, 1930, págs. 24-25).

9 Para la imagen del purgatorio en la pintura gótica catalana véase P. Rodríguez Barral, "Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval", *Locus Amoenus*, 7 (2004), págs. 35-51.

10 El retablo, obra de un pintor anónimo no demasiado dotado, próximo estilísticamente al círculo de los hermanos Serra, ha sido fechado en torno al último tercio del siglo XIV. (Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 182).

11 *Ibid*, nº 211.

de lo infernal se muestra el sistema penal del purgatorio en el retablo de Jaume Cirera y Bernat des Puig de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell (MNAC, inv. 15837)<sup>12</sup> y en el de la iglesia de Sant Pere de Terrassa (*in situ*) también obra de Jaume Cirera aunque esta vez en colaboración con Guillem Talarn<sup>13</sup>, aunque en ellos se prescindía de la boca del infierno, para ubicar el purgatorio en un ámbito subterráneo. Nos encontramos pues ante un imaginario construido a partir de elementos propios de la iconografía del infierno. No debe extrañarnos. El esfuerzo de estos pintores por representar el purgatorio como lugar tropieza con la carencia de una tradición iconográfica al respecto.

Por el contrario la morfología del purgatorio en el retablo del deán Puixmarín sorprende por lo peculiar de su planteamiento. Poco tiene que ver éste con el de los retablos catalanes. Coincide con los de Cruïlles, Seu d'Urgell y Terrassa en su localización subterránea, en lo que parece una especie de gruta, pero difiere en lo que constituye su esencia. En un paisaje vemos a través de una grieta a las almas que, arrodilladas y en actitud orante, se disponen en dos registros superpuestos (fig. 4). Uno inferior, dominado por el rojo ondulante de las llamas, y otro superior en el que la tonalidad oscura predominante y la ausencia de fuego marcan una clara jerarquización de lo penal. Todo parece indicar que el proceso de purgación se inicia en el ámbito ígneo inferior y se culmina, de modo más dulcificado, en el ámbito superior en el que las almas parecen hallarse sometidas únicamente al aislamiento y la oscuridad. Una decantación penal de lo físico a lo psicológico, del fuego a la exclusiva privación de la visión beatífica. Sólo las almas que han accedido ya a ese nivel superior son susceptibles de ser liberadas de su pena, tarea a la que se aplican un par de ángeles.

Aunque no faltan paralelos más o menos próximos a lo representado en el retablo murciano pocas veces la idea de una gradación en el sistema penal del purgatorio ha sido expresada con tal claridad en el plano de la imagen. El ejemplo más próximo visual y conceptualmente sería tal vez el de un fresco de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca fechado hacia 1342<sup>14</sup> en el que se representa un Juicio Final. Figura en él un purgatorio configurado a modo de caverna compartimentada en seis receptáculos separados en dos grupos por una cartela conteniendo un texto alusivo al promotor de la obra. En los situados a la derecha de ésta (los más próximos al infierno) los condenados se nos muestran desnudos y sometidos al tormento del fuego. Por el contrario los que ocupan los cuatro receptáculos de la izquierda aparecen vestidos con túnicas y en actitud orante, como si, habiendo superado un primer estadio del proceso de purgación de sus faltas, esperasen un pronto acceso a la salvación. Circunstancia ésta que acontece con los que ocupan el receptáculo superior. Lo abandonan con el concurso de un ángel cuya actitud liberadora contrasta con la de los que más a la izquierda empujan a los condenados hacia las tinieblas del infierno. Todo apunta a un sistema penal basado, como en nuestro retablo, en la existencia de diferentes niveles dentro del proceso de purgación de las faltas<sup>15</sup>. Esa misma

12 *Ibid*, nº 403.

13 *Ibid*, nº 417.

14 Su cronología ha sido objeto de confusión al ponerlo en relación con las pinturas del lado este de la capilla, firmadas y datadas en 1262. Su restauración ha zanjado definitivamente la cuestión al desvelar la fecha de su realización que corresponde al año 1342 (J. Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, 1953, pág. 47).

15 En Italia los frescos de la iglesia de San Lorenzo in Arari de Orvieto ofrecen una cierta similitud con lo representado en Salamanca. El purgatorio es una montaña con dos niveles diferenciados en los que las penas,

idea de gradación penal, expresada también a partir del binomio penas físicas (alternancia agua-fuego) en combinación con la oscuridad cavernaria parece estar presente en algunos retablos de almas del Levante español que proliferaron en esa región a finales del siglo XV y principios del XVI. Sin descartar algún tipo de influencia derivada de las fórmulas relativas al infierno inferior y superior tan del gusto de la literatura visionaria del siglo XII<sup>16</sup>, lo que parece más probable es que en todos estos casos, al igual que en el retablo Puixmarín, se haya pretendido insistir en la idea de purgación como proceso.

No menos original que la del purgatorio resulta la representación del infierno (fig. 5). Se nos muestra a modo de un volcán a través de cuyo cráter los diablos arrojan las almas de los condenados. La presencia del mar al fondo invita a pensar en tradiciones que relacionaban la boca o bocas del infierno con cráteres volcánicos localizados genéricamente en islas o, más precisamente, en Sicilia y su entorno. Ya en el siglo IV San Paciano alude al Etna y al Vesubio como “*respiraderos humeantes del infierno*”<sup>17</sup>. Nuevas referencias en ese sentido las da Gregorio Magno en el libro IV de los *Diálogos*. En el capítulo XXXVI se refiere a las “*ollas flameantes de fuego infernal*” visibles en Sicilia. Capaces de ensancharse para dar cabida al aumento del número de condenados, no serían sino una manifestación explícita del infierno destinada al convencimiento de los incrédulos que se resisten a creer en él y en sus tormentos<sup>18</sup>. En el capítulo XXXI pone en boca de un ermitaño de la isla de Lípári el relato del destino *post mortem* del rey Teodorico, arrojado al cráter del volcán de una isla vecina<sup>19</sup>. En el *Hodoeporicon S. Willibaldi*, redactado en el siglo VIII, se recoge la peregrinación de San Willibrando a Jerusalén. En un alto realizado en Calabria visita el infierno de Teodorico. El peregrino, llevado por la curiosidad, intenta ascender por la ladera de la montaña en que se localiza el infierno a fin de poder verlo por dentro, pero las chispas que salen del negro Tártaro se lo impiden, teniendo que limitarse al espectáculo de las llamas vomitadas por la cima del monte en medio de un estrepitoso estruendo<sup>20</sup>. Parecida fortuna a la sufrida por el rey ostrogodo adjudica al rey Dagoberto (aunque éste es salvado en el último instante por la intervención de los santos Dionisio, Mauricio y Martín) un relato escrito hacia el 836 e insertado en la *Gesta Dagoberti*<sup>21</sup>. En la biografía de Odilón de Cluny que el monje Jotsuald redactó poco después de la muerte del abad acaecida en 1049 se recoge la historia de un clérigo aquitano cuyo barco en el viaje de regreso de Jerusalén, arriba, desviado por una tormenta, a un islote próximo a Sicilia. En él vive un ermitaño que pone en su conocimiento como las almas de los pecadores se purgan en unos lugares próximos que

---

poco elaboradas, son diferentes entre ambos niveles (Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, págs. 650-652).

16 Remito al respecto a J. Baschet, *Les Justices de l'Au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*, Roma, 1993, pág. 172 y ss, y a Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 653 y ss.

17 La cita procede de su *Exhortación a la penitencia* (“*Si retrocedéis ante el tormento de la penitencia, acordaos del fuego del infierno, que la penitencia extinguirá para vosotros. De la violencia de este fuego podéis juzgar ya actualmente por los respiraderos humeantes del mismo que, con sus llamas subterráneas, calcinan las montañas más elevadas. El Etna en Sicilia y el Vesubio en Campania vomitan incansablemente globos de llamas; y, para demostrarnos la eternidad del juicio, se agrietan, se consumen, pero sin llegar a destruirse a través de los siglos*”). La tomo de M. Riu, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, 1959, pág. 39.

18 Págs. 79-80 de la edición catalana de A. J. Soberanas (*Dialects*, Barcelona, 1968).

19 *Ibid.*, págs. 69-70.

20 Le Goff, *El nacimiento...*, pág. 239.

21 A. Bratu, *Images d'in nouveau lieu...*, págs. 572-573.

lanzan por voluntad divina violentas llamaradas. Los condenados ven aliviadas sus penas en función de las plegarias y las limosnas. La inclusión del relato en la biografía del abad cluniaciense obedece al hecho de que las almas de los pecadores se dirigen preferentemente en sus llantos a la comunidad de Cluny y a su abad en demanda de sufragios. Consecuencia de ello será la dedicación, a propuesta de Odilón, del día siguiente al de Todos los Santos a la memoria de los fieles difuntos. Cuando años más tarde Pedro Damiano proceda a su vez a escribir una nueva biografía del abad cluniaciense recogerá esta misma historia cuya difusión se verá decididamente incrementada con su inclusión por Jacopo da Varazze en la *Leyenda Dorada*<sup>22</sup>. En ésta última son los demonios los que gritan quejándose de que las almas de los difuntos les son arrebatadas por obra de la intercesión de los vivos<sup>23</sup>. A mediados del siglo XII el sermón XXI de Julián de Vézelay sobre el Juicio Final incide en la relación entre lo volcánico y el más allá penal al especificar que a los que arden en la *gehena* se les llama étnicos en virtud del Etna<sup>24</sup>. En los *Dialogus miraculorum* Cesario de Heisterbach incluye un *exemplum* datado durante la dominación de Enrique VI sobre Sicilia (1194-1196) en la que una potente y terrible voz se oye sobre el Etna demandando la preparación de un *focum magnum*. El destinatario de la magna hoguera es el duque Bertold de Zähringen caracterizado durante su recién finalizada vida terrenal por su crueldad y avidez<sup>25</sup>. Los ecos de lo acaecido a Teodorico y a Dagoberto son evidentes.

La frecuencia con que los textos relacionan los volcanes y el infierno no se corresponde con una similar proliferación en el ámbito de la imagen, lo que acentúa el interés de la tabla de la catedral de Murcia. Pocos son los casos que podemos aducir. Una miniatura del breviario de Carlos V (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 1052, fol. 556r) representa el purgatorio como un cráter volcánico en el que las almas, de las que únicamente son visibles las cabezas, se encuentran inmersas en las llamas que escupe aquél<sup>26</sup>. Otros ejemplos que remiten, con una cierta vaguedad, a la imagen de una formación volcánica nos los ofrecen par de retablos de almas valencianos de principios del siglo XVI, concretamente en el de la iglesia parroquial de Borbotó (fig. 6) y en el del Museo de Arte de Sao Paulo.

El interés que el infierno del retablo de los Puixmarín presenta por su tipología contrasta con la pobreza de su aparato penal. En el interior del cono volcánico asistimos a un único tormento específico: un condenado colgado por los pies es despellejado por un par de diablos. Un nuevo rasgo de originalidad por cuanto se trata de un castigo inusual en las figuraciones plásticas de los infiernos hispánicos (también en la literatura dedicada a las visiones del más allá)<sup>27</sup>. Otro

22 Se recoge concretamente en el capítulo dedicado a la conmemoración de las almas (pág. 704 en la ed. de J. Manuel Macías, Madrid, 1994).

23 Le Goff, que se hace eco de las tres versiones, incide en como el autor de la *Leyenda Dorada*, interpreta la historia en función del purgatorio que para entonces ya existía (*El nacimiento...*, págs. 147-148).

24 *Ibíd.*, pág. 234.

25 H. Bresc, "Excalibur en Sicile", *Medievalia*, 7, 1987, págs. 11-12.

26 A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, págs. 371 y 688.

27 A un tormento similar es sometido un condenado en el infierno representado en una xilografía incluida en una edición del *Cordiale Quator Novissimorum* de Dionisio el Cartujo impresa por Pablo Hurus en Zaragoza en 1494 (F. Vindel, *El arte tipográfico en Zaragoza durante el siglo XV*, Madrid, 1949, n° 60, págs. 171-175). Más frecuente es la figuración de esta tipología penal en los infiernos italianos. Se da en el infierno del Juicio Final pintado por Buonamico Buffalmacco en el Camposanto de Pisa (ca. 1332-1342), y en el de la capilla Bolognini de la iglesia de San Petronio de Bolonia obra de Giovanni da Modena (ca. 1410).

condenado, desnudo como el anterior, está siendo arrastrado por varios demonios, mientras que un grupo de personajes, en este caso vestidos, se arraciman en la parte posterior como esperando su turno para someterse a su vez a los tormentos que el infierno les depara.

Respecto al paraíso (fig. 7) éste se configura como una construcción blanca que remite a la imagen de la Ciudad Celeste. A sus puertas un ángel presenta a San Pedro un alma sobre cuya cabeza, en una tarea que la iconografía reserva tradicionalmente a los ángeles, el apóstol deposita la corona de los elegidos<sup>28</sup>. El elemento más característico del edificio radica en el conjunto de arcadas que se abren en uno de sus muros laterales. La representación de los bienaventurados bajo arcadas en la Jerusalén Celeste remonta a una tradición antigua. En los Beatos la imagen de la Jerusalén Celeste tiende a identificarse con la ciudad cuadrada de Ap. 21, 16 y se la representa en planta adoptando esa misma forma geométrica. Cada uno de sus lados ostenta tres de las doce puertas de Ap. 21, 12 (doce son a su vez los arcos que presenta la construcción celestial del retablo que nos ocupa). Se figuran a modo de arcos bajo los cuales se hallan los apóstoles. También bajo arcos se muestra a los bienaventurados de los frescos de la iglesia de Saint Michel d'Aiguilhe (Le Puy) de la segunda mitad del siglo X o en el tímpano de Sainte-Foi de Conques (s. XII)<sup>29</sup>. En el retablo de Murcia el sistema de arcadas aparece superpuesto en cuatro pisos a razón de tres aberturas en cada uno. Por ellas asoman, de medio cuerpo, las figuras de los elegidos distribuidos conforme a una organización jerárquica. El piso superior viene ocupado por los santos mártires, nimbados y sosteniendo la correspondiente palma. Los tres siguientes los ocupan papas, cardenales y obispos, en este mismo orden. Imagen de la iglesia triunfante preparada para acoger en su seno a los bienaventurados. El *Viatge d'en Ramón de Perellós al Purgatori de Sant Patrici* (adaptación catalana de finales del siglo XIV del *Viaje del caballero Otwein al Purgatorio de San Patricio*) da cuenta de cómo el caballero Perellós es recibido a su llegada al paraíso por “*papa e cardenals e achabisbes, monges he capellans e gran cop daltres clerics, aysssi com son ordenarz al servisi de Deu, tant quan en lo mon so estatz*”<sup>30</sup>.

Un retablo pues de notable interés, no sólo como exponente de los contactos entre la pintura valenciana y Murcia en la primera mitad del siglo XV, sino, muy particularmente, por su innovadora iconografía. No sólo estamos ante una de las primeras obras que se hacen eco en en la región levantina de la nueva formulación multifuncional del más allá<sup>31</sup>, sino que, a la hora de describir la geografía de éste, hace gala de una originalidad que no tiene parangón en obras coetáneas.

28 Las referencias escriturarias a las coronas como atributo de los justos son varias. San Pablo (I Cor. IX, 25): “*Y quien se prepara para la lucha, de todo se abstiene, y eso para alcanzar una corona corruptible; mas nosotros para alcanzar una incorruptible*”; (II Tim., IV, 8): “*Ya me está preparada la corona de la justicia que me otorgará aquel día el Señor, justo Juez, y no sólo a mí, sino a todos los que aman su venida*”. También en Ap. II, 10: “*Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida*”.

29 Para la imagen de la Jerusalén Celeste en el arte medieval véase M. L. Gatti Perer (ed.), *La dimora de Dio con gli uomini* (Ap 21, 3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*. Milán, 1983.

30 R. Miquel y Planas, “*Viatge d'en Ramón de Perellós al purgatori de Sant Patrici*”, en *Llegendes de l'alta vida*, Barcelona, 1914, pág. 165.

31 En fechas más o menos próximas a las del retablo murciano Miguel Alcanyis representa en el retablo de San Miguel del Museo de Bellas Artes de Lyon (inv. B 1174) la liberación de las almas del purgatorio. Éste, como en algunos de los ejemplos catalanes aducidos anteriormente, y a diferencia del retablo Puixmarín, se configura a partir de la tipología de la boca de Leviatán (cf. V. Laverigne-Durey, *Chef-d'oeuvres de la Peinture Italienne et Espagnole. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1992, págs. 92-95).



Figura 1



Figura 2

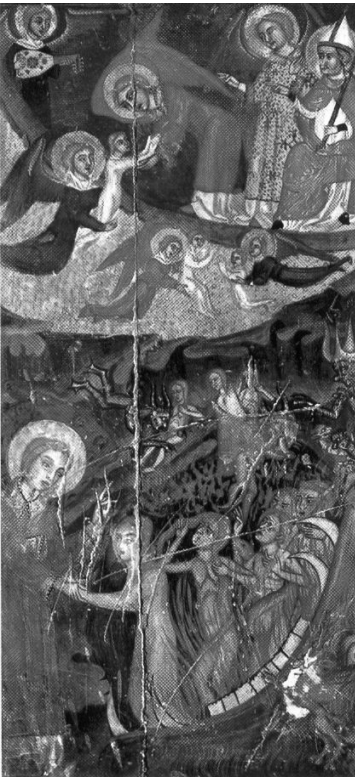


Figura 3



Figura 4





Figura 5

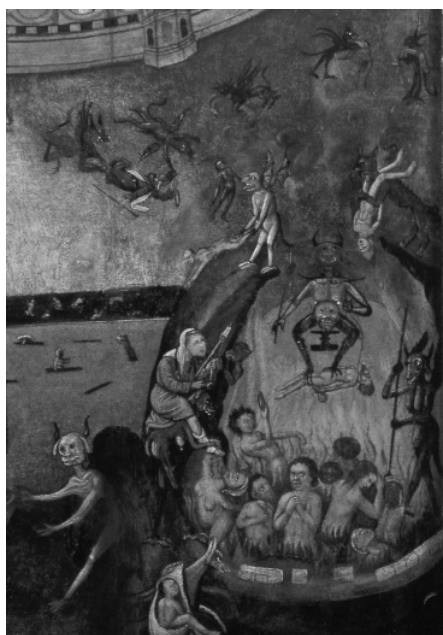


Figura 6

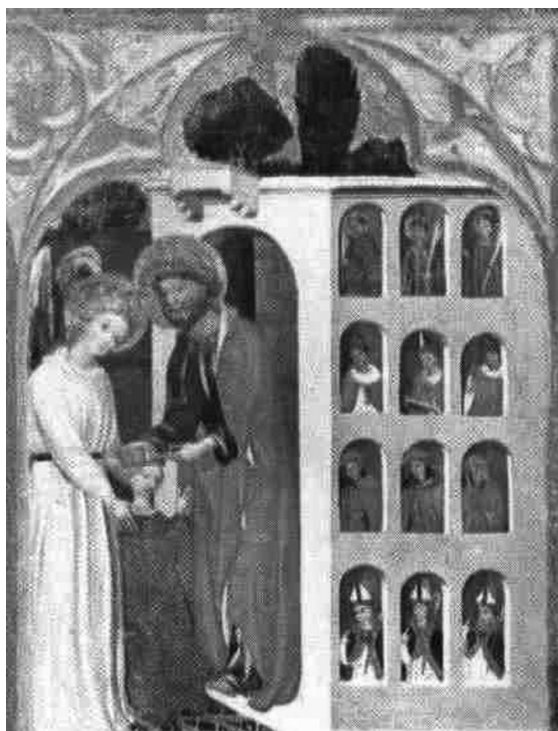


Figura 7