

EL RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER, PIEZA CLAVE EN LA ICONOGRAFIA SACRAMENTARIA DEL ARTE VALENCIANO*

Objeto especial de estas reflexiones, que están lejos de pretender constituirse en lección para tan selecto auditorio, es el retablo de fray Bonifacio Ferrer, joya, hoy, de nuestro Museo de Valencia, donde luce como una de las más bellas y mejor conservadas obras de la pintura gótica valenciana. Y aun, si he de precisar ya desde el comienzo, su programa iconográfico, con especial relación a la iconografía sacramentaria (1).

En atención a ser obra muy conocida y estimada, creo pueden pasarse por alto una serie de puntos descriptivos, tocados con frecuencia por la bibliografía sobre el retablo, en especial por Post y por Saralegui (2).

Situar el retablo en el contexto de las circunstancias que dieron lugar a su ejecución no es hoy difícil: mundialmente es conocido como *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*. En efecto, fue donado por el ilustre juriconsulto valenciano y luego cartujo, hermano de San Vicente Ferrer, a la Cartuja de Porta Coeli, donde profesó el día de San Juan Bautista del año 1396, según indica Tarín.

Nacido el año 1355, cursa Filosofía en Lérida, Teología y Derecho en Ferugia. Ejerce muy pronto la abogacía. A los 21 años, el profesorado en Derecho. Es nombrado luego jurado y asesor por los ciudadanos, abogado de la ciudad a la cual representa en las Cortes de Monzón. Tras una serie de vicisitudes, con pérdida de hacienda y gran parte de su familia, padeciendo incluso años de cárcel hasta que se aclara la situación, entra en vida religiosa en 1396. Su vida, sin embargo, no fue por eso más tranquila o menos activa. Conocidas son sus empresas en la Corte de Avignon y como General de la Gran Cartuja, así como, tras nuevas vicisitudes, su retiro en Vall de Christ y su participación en el Compromiso de Caspe. Aún le quedó tiempo para escribir diversas obras y traducir la Biblia al valenciano. Numerosa es, asimismo, su correspondencia.

Las fechas de su toma de hábito y de su profesión en Porta Coeli, la fundación de la capilla de la Santa Cruz en la Cartuja, bendecido y consagrado su altar el día 24 de febrero de 1397 y dotada *ab retale*, la muerte de un hijo en junio de 1398, que parece indicada en el retablo, y, en último término, la de 1400, cuando es nombrado prior, son fechas entre las cuales puede datarse el retablo. Estas quedan corroboradas por el análisis estilístico. Pienso que, habiendo previsto en su testamento la fundación de la capilla y su dotación con retablo, Bonifacio Ferrer debió atender pronto a la ejecución de este compromiso, a la elección de pintor y firma de contrato. No podemos olvidar que era hombre de leyes, y aún que la profesión le había ocasionado grandes y graves problemas, hasta el encarcelamiento. El testamento lleva fecha 19 de junio de 1396. Dos meses después —el 29 de agosto— hizo profesión religiosa. Como fecha término puede aceptarse febrero de 1400, cuando se bendice la capilla, o algún tiempo después de la muerte de su hijo en el siguiente año.

Mucho se ha discutido y escrito respecto al posible autor. A pesar de ello, todavía hemos de atenernos a

la duda. Las fechas indicadas marcan momentos estelares de la pintura valenciana del gótico internacional, vivos aún en ella elementos italianos y pujantes los de tipo germánico con su marcada tendencia expresionista. Son fechas brillantes en las que trabajan para todo el reino —y aún mucho más allá de sus límites—, desde la metrópoli y su catedral hasta el más pequeño y remoto pueblo con su modesta ermita, numerosos pintores desde abundantes talleres: Francisco Serra II y Guillem Ferrer, Lorenzo Zaragoza, Andrés Marzal de Sax y Pedro Nicolau, Gonzalo Feris o Miguel Alcanys, por citar algunos más conocidos. Son fechas en las que trabajan en Valencia no pocos italianos, entre los cuales destaca "Mestre Girardo", el Girardo di Jacopo, tal vez el denominado "Lo Starnina" en Le Vite de Vasari. Mucho tiempo se atribuyó a él este retablo. Pero es atribución insostenible al haberse identificado otras obras seguras de Starnina.

La curiosidad y la fantasía picó a unos y otros, con frecuencia sin fundamento suficiente. De este modo se le adjudicó a Spinello Spinelli, Fra Angélico, Lorenzo Zaragoza, Juan Esteve... Ninguna atribución tiene bases seguras, salvo la de que se trata de un italiano —quizá florentino— que trabaja durante algún tiempo en Valencia. O un valenciano fuertemente influido por el espíritu y el arte italiano, lo que parece más difícil. Y esto, por razones estilísticas. Recientemente, M. Heriard Dubreuil (3) ha señalado relaciones estilísticas, de composición, personajes y gestos con obras de Bernardo Daddi y algunos otros pintores relacionados con su arte. En cualquier caso, con elementos florentinos, como son las composiciones de la predella: *Lapidación de San Esteban* y *Cristo de Piedad*. Algunos de estos elementos aparecen sorpresivamente en una tabla de El Collado de Alpuente, atribuible a Miguel Alcanys. Además de la relación señalada por Heriard Dubreuil, he podido constatar semejanzas con otra tabla de Bernardo Daddi —el *Martirio de Santa Cecilia*— del Museo Cívico de Pisa. Esquemas de taller, sin duda. Para el panel central de la Crucifixión —en cuanto a personajes y agrupación, no en cuanto a contenido teológico— se hace referencia a una composición del Camposanto de Pisa, que Longhi atribuye a un discípulo de Francesco Traini. Mayer

* Texto de la conferencia inaugural del curso académico, pronunciada en el Salón de Actos de la Corporación el 4 de noviembre de 1978.

(1) Se intenta llevar a cabo tan sólo unas reflexiones, un esbozo somero del tema, que es objeto de más amplio estudio en curso sobre *Iglesia, gracia y sacramentos en el arte valenciano*.

(2) POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting, III*, Cambridge, Mass., 1930. SARALEGUI, Leandro de, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos: Tablas de las Salas 1.ª y 2.ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954.

(3) *L'Oeil*, 1975, núm. 234-235. Y *Antichità viva*, Firenze, 1977, núm. 6.

apunta hacia algún pintor relacionado con el arte de Lorenzo Mónaco (4).

En franca disociación con este espíritu florentino, es curioso constatar la fórmula sienense de los pináculos, sobre todo en el tema de la *Anunciación*. En efecto, aparte ciertos elementos estilísticos en la línea Duccio-Simone Martini, perceptibles también en otros aspectos arquitectónicos, en el retablo de fray Bonifacio Ferrer el ángel es portador de la filacteria con el mensaje, pero no lleva la vara de azucena tan peculiar de la fórmula florentina, no sólo como flor simbólica de la pureza, sino también por ser uno de los tipos liliados la flor simbólica de la ciudad del Arno. No son raras las representaciones en que el ángel ofrece graciosamente a María el ramo. Florencia se considera la ciudad de la Virgen Anunciada y alguno de sus más bellos templos le está dedicado. Siena, por el contrario, como ciudad rival de Florencia, evitó esta fórmula, hasta el punto de que en obras tan destacadas como la bellísima *Anunciación*, de Simone Martini, se substituye la vara de lis por un ramo de olivo, del que va también coronado el ángel. La inevitable alusión a la virginidad se soluciona entonces mediante el jarrón. Las numerosas representaciones valencianas oscilan entre la fórmula florentina y la sienesa, indistintamente. En el retablo de fray Bonifacio Ferrer no es el jarrón, sino una graciosa y fantaseada mata florida que ciñe y rodea la figura de María, pasando por el pequeño Niño crucífero de la alusión a la concepción *per aurem*. Casi podríamos calificar esta solución como un precedente bastante remoto aún de la *Virgen de la Rosaleta*, de tipo alemán, trasposición a su vez del anterior *Hortus conclusus*, en que se alude igualmente a la virginidad de María. También el centurión de la tabla central muestra recuerdos sienenses a través de sus semejanzas con el de Simone Martini para Avignon.

Son muchos los elementos, aparte los señalados, que conducen a la conclusión de que el autor de este retablo es un italiano de formación básicamente florentina, aunque tal vez no establecido en Florencia; un pintor educado en la estética italiana de mediado el siglo XIV; un pintor no genial, pero sí de cualidades muy definidas, exquisito y delicado, buen colorista y con dominio de la técnica, como puede comprobarse por la fina ejecución de los pormenores y de losoros de fondo. Quiero recurrir a las palabras de Gudiol, quien muestra un inusitado entusiasmo por el retablo: "Pocas veces la tersa superficie del fondo de oro aparece tan perfectamente unida a las figuras y elementos del paisaje. Pertenece a un arte italianizado, fundamentalmente opuesto al conjunto de obras integradas estilísticamente bajo el binomio Nicolau-Marzal de Sax" (5).

Es cierto que Valencia se halla en ese momento integrada en las nuevas corrientes artísticas del tiempo. No con carácter revolucionario, pero sin resabios de pasadas tradiciones que en pintura carecían de largo y denso historial hasta ese momento iniciático de tan brillante período. Y, por lo mismo, de raíces que obstaculizasen la integración. La renovación no es tan definida en cuanto a temática. Esta continúa evolucionando, como en el resto de Europa, a pasos lentos. Nada extraña que el comitente, formado en Italia, recurriese a un pintor italiano, bien residente o activo en Valencia en esos momentos, bien hecho venir, si se aceptan conocimientos, relaciones y gustos de Bonifacio Ferrer durante su estancia en Italia o con motivo de su actividad durante los años que preceden a su ingreso en la cartuja. No pasan de ser conjeturas.

No lo son tanto cuando nos adentramos en la temática y en el contenido del retablo. Aquí sí puede sospecharse que el programa iconográfico fuese propuesto por el donante. Sin consejos ni consultas, pues su formación

religiosa era notable, además de la que poseía en el campo de la jurisprudencia. Aquí sí que nos adentramos en novedades, adelantados incluso respecto a formas iconográficas que se desarrollarían sólo a partir de la nueva pintura burguesa flamenca y traspasando los límites de lo que es habitual en los retablos del tiempo: escenas de la vida de Jesús y de María, y vidas de Santos. Valga, como ejemplo, otro importante retablo valenciano con el mismo tema central desarrollado en ciclo, realizado pocos años después para otra capilla, retablo que guarda relación y puntos de contacto con el de Fray Bonifacio Ferrer. Hoy se halla frente por frente de nuestro retablo en una salita del Museo que por sí sola es digna de la más concienzuda visita. Me refiero al retablo de Miguel Alcanyz, datable hacia 1409, procedente de la Capilla de Nicolás Pujades en el convento de Santo Domingo de Valencia. Y aquí entra la primera novedad, pues es tema frecuente entre franciscanos. Centrado como el de Fray Bonifacio Ferrer en el tema de la Santa Cruz, se soluciona con la Crucifixión y la leyenda sobre la cruz. Un predominio de lo narrativo y descriptivo, de lo visual, sobre lo conceptual y contemplativo. Un programa de imágenes para el pueblo en vez de doctrina teológica para la contemplación, para la "Erbauung" de los alemanes, mejor. Esto marca las claras diferencias de destino, por supuesto. Pero también de ambientes y nivel de donantes o comitentes. El de Miguel Alcanyz ni siquiera recoge temas de la pasión adjuntos a la redención por la cruz, sino que nos recuerda la acción redentora de Cristo en lo secundario, en la materialidad misma de la cruz y las vicisitudes de su hallazgo, conservación y culto. Incluso suprime el simbólico pelícano. Esta divergencia de corrientes no es obstáculo para la importancia de esta obra en el conjunto del arte valenciano. Importancia y representatividad también en el campo iconográfico, pues es obra muy destacada dentro del tema entre las del siglo XV como ciclos sobre la leyenda de la Santa Cruz, junto a las de Piero della Francesca en Arezzo y al Altar de Polling, de Gabriel Anger, actualmente en el Museo Nacional de Baviera. De las tres citadas, por lo demás, la de Alcanyz para los Dominicos de Valencia es la más antigua.

De "*cabal poema teológico*" calificaba Saralegui nuestro retablo (6). Y esto, sin apenas escenas narrativas, sin descripciones, con escasísimos elementos anecdóticos, bien centrado el tema en torno a una idea clave, cuyo eje es la redención en Cristo, la gracia y sus efectos en el creyente. Bonifacio Ferrer, hombre culto y docto, es tocado por una serie de situaciones adversas que le llevan, tras un período de intensa actividad como jurista en el campo civil, incluso a un enojoso proceso y a la cárcel, perdiendo gran parte de sus bienes y luego a su esposa e hijos en las terribles epidemias del año 1394, según indicaba al comienzo. La reacción religiosa es comprensible. Y también la línea espiritualista propia del tiempo, en la cual se integró, como muestran sus escritos. Y esto, sin sentido pesimista. Todo ello queda reflejado en el retablo, que puede considerarse, desde este ángulo, como su mejor obra.

Tal vez sea este un momento apto para una breve reseña conjunta que nos permita actualizar la estructura y la ordenación de los diversos elementos componentes. Corresponde al tipo de retablo valenciano de tres calles, sobre predella, si bien con carácter de tríplico fijo. Quiero decir que no lleva en las calles laterales escenas narrativas complementarias del tema principal ni subdivisiones en éstas o en la calle central según es corriente en otros

(4) MAYER, August Liebmann, *La Pintura Española*, Barcelona, 1926.

(5) GUDIOL, José, *Pintura gótica*, vol. IX de "Ars Hispanie", Madrid, 1955.

(6) SARALEGUI, *Op. cit.*, pág. 28.

retablos valencianos. Dado que el panel central está dedicado a la Crucifixión, no se remata con ésta el retablo, sino con la llamada de la resurrección de los muertos y la nueva aparición escatológica del Hijo del Hombre. No lleva polseras. En las entrecalles se incluyen hasta veinte figuras con filacterias y textos muy incompletos. En parte pueden identificarse como profetas o ascendientes de Cristo según la carne.

En la escena exterior izquierda de la predella se halla representado el donante en hábito de cartujo, junto a sus dos hijos arrodillados y en actitud de orantes. Llevan fondo de paisaje esquematizado y edificio que puede representar la cartuja. En el correspondiente panel del otro lado, la esposa, Jaumeta Despont y sus siete hijas. Las niñas llevan vestiduras blancas y corona de rosas, como signos propios de su temprana muerte. Estas dos escenas suponen novedad y rareza en el arte valenciano del tiempo. No era todavía frecuente por entonces la representación de los donantes, y menos con ese carácter de "retrato de familia". Con mayor motivo si se piensa en el destino del retablo, realizado para presidir la Capilla de la Santa Cruz de una cartuja. La costumbre del retrato se generaliza con la pintura burguesa del período hispano-flamenco. Pero aún entonces es corriente incluir los donantes en la tabla principal, empequeñecidos, arrodillados a los pies del santo titular del retablo.

Las deliciosas escenas que representan la *Lapidación de San Esteban* y el *Banquete de Herodes con la Decapitación del Bautista* se hallan sólo en relación con los temas laterales del tríptico y no cumplen sino función complementaria o aclaratoria en el programa iconográfico del retablo. La *Lapidación de San Esteban*, como inicio de la conversión de Saulo, cuando aún era "perseguidor de cristianos". Es ésta una de las más bellas y acertadas agrupaciones del retablo, si bien no del todo original, pues, como ha hecho notar M. Heriard Dubreuil en los artículos citados, se basa directamente en otra escena del mismo asunto existente en la Pinacoteca Vaticana, obra de Bernardo Daddi. La agrupación general y, sobre todo, el expresivo ritmo de los verdugos es repetido por el seguidor de Giotto en otras obras. El esquema tuvo éxito y fue repetido también por otros pintores, recogándose de nuevo en los últimos decenios del siglo en el taller de Giovanni del Biondo, a través del cual llega seguramente a nuestro desconocido artista y con él a otros pintores valencianos del gótico internacional. Pero, en realidad, su verdadero precedente habría de buscarse en algunos personajes, gestos y posturas de la obra de Giotto. Algo parecido sucede con otros elementos italianizantes de ésta y otras obras de la época.

Aparte la cuidada ejecución y, una vez más, los elementos italianizantes existentes en la paralela escena de la vida del Bautista, creo que vale la pena señalar la escena del centro, con el por entonces ya generalizado y casi imprescindible *Cristo de Piedad* o Varón de Dolor (Imago Pietatis), que tan importante papel desarrolló en la iconografía de la Misa de San Gregorio y —en menor escala— en la de los Sacramentos. Por nuestras latitudes llega a fusionarse con el tema de Almas y Juicio Final, ya muy a finales del siglo xv. No era todavía muy corriente por aquí la forma en que se le representa en este retablo, con la Virgen y San Juan de cuerpo entero, sentados a la manera de los calvarios. Por cierto que la Virgen, extremadamente arrebujada en mantos y tocas, presenta notables semejanzas con otras versiones paralelas en calvarios de Miguel Alcanys.

Crucifixión, Bautismo de Cristo y Conversión de San Pablo están efigiados en los paneles principales en forma de tríptico fijo. Y en los gabletes, la *Anunciación* y el *Juicio Final*.

En torno a Cristo crucificado, cumbre de la entrega y vía de gracia para los creyentes, hay un evidente recuerdo para el "Exordium nostrae redemptionis", como denomina Beda el Venerable, la Encarnación. El que fuese corriente en los retablos de la época nada resta a su significado e importancia en el conjunto del programa iconográfico. Ya indicaba más arriba algún punto a modo de curiosidad o rareza de esta Anunciación en las disquisiciones sobre el autor. Baste recordar aquí la fina y exquisita ejecución de ambas secciones. Y, por lo que respecta a la fórmula iconográfica, el *Niño de Pasión*, no raro en la pintura valenciana, muy lógico aquí; el tipo de *Virgen de Humildad* de María, sentada en el suelo, en línea sienesa, así como la remota alusión a la bizantina fórmula de *Anunciación en la fuente* o pozo que parece indicada por la pequeña balsa de agua junto a la cual brota la fantaseada mata de lirios.

En la misma zona superior, en el remate central, se presenta el reencuentro definitivo con *Cristo en la resurrección de la carne*, cuando aparecerá el Hijo del Hombre "con gran poder y majestad". Pero no es juez severo, sino benigno, que bendice y muestra sus heridas. Tampoco lleva el rojo manto de la ira, del "torcular calcavi solus" (7), sino el blanco de la Transfiguración, de la confiada esperanza para los fieles que le siguieron y bebieron de la fuente de la vida. Ni en la *Deesis* (en este caso con la peculiaridad iconográfica de representar a San Juan Evangelista y no al Bautista acompañando a María) hallamos esa necesaria petición de clemencia, sino la devota adoración. Muy en consonancia con ello, los muertos no resucitan al terror, al miedo, a la condenación, sino a la confianza en la gloria que les brinda el Hijo del Hombre, llamados por deliciosos ángeles trompeteros, muy simétricos, como escabel de Cristo, y en número simbólico de siete como en los sacramentos. Para eso, viene a decirse, la sangre de Cristo que no ha sido derramada inútilmente.

El *Bautismo de Cristo* —inicio ritual de su vida pública— es también el inicio de la fe, la integración en el cuerpo místico de Cristo y en la Iglesia, "conversión primera". Además de ello, hace presente al Bautista, tenido por los cartujos muy en primer lugar junto a María, como espejo de ascetas, al cual llega la gracia de la redención de Cristo desde el vientre mismo de la madre.

La posibilidad de la caída y la nueva conversión viene indicada por la *Caída de Saulo*, convertido con esta llamada en Pablo, nuevo hombre. Tal vez fuese elegida la escena por Bonifacio Ferrer como alusión discreta a su propia "conversión" a la vida religiosa.

Todo lo que antecede adquiere pleno sentido desde el contenido del panel central con la *Crucifixión*. Un Cristo exhausto, como agotado y exprimido al entregar de su pecho abierto toda la sangre regeneradora que parte en finos hilillos hacia los cuadrillos donde se representan los siete sacramentos. Esta entrega se halla simbolizada por la presencia del pelicano hiriéndose el pecho para alimentar a la cría. El nido se halla en la parte superior, sobre el título de la cruz. No creo necesario recurrir a las leyendas que dieron origen a esa simbología y la importancia iconográfica que adquiere, siempre en relación con la entrega de Cristo, el amor y la gracia. Sabido es que los escritores eclesiásticos se basaron para estas interpretaciones en el verso del salmo 101, 7: "Similis factus sum pellicano solitudinis". Básica es la fuente literaria del Fisiólogo. A partir de él se encuentra en Efrén el Sirio, Agustín, Melitón de Sardes y otros, siempre con el mismo carácter. El hecho es que pasó a la iconografía cristiana como símbolo de la muerte redentora de Cristo y de su resurrección.

(7) Is. 63, 3.



Tabla central del Retablo de Fray Bonifacio Ferrer. Museo de Bellas Artes de Valencia.

ción. Así lo hallamos desde algunas lámparas del siglo III aparecidas en Cartago hasta las más modernas representaciones del arte. Las más cualificadas son aquellas en que aparece relacionado con la cruz y, aún más, con implicaciones de la cruz como "Árbol de la Vida" en un contenido básicamente sacramentario, si bien de carácter general. En este sentido, una de las más antiguas representaciones la encontramos en la versión latina del *Physiologus*, del siglo X que recoge Paul Thoby (8). Las representaciones se dan en Italia durante el siglo XIV. Valga recordar la crucifixión como *Arbor vitae* de Pacino de Buonaguida, obra de hacia 1320 en Florencia o la obra de Simone dei Crocifissi —"Visión de María"— en la cual se incluye un árbol con Cristo crucificado y con ángeles que lo rodean. En la cúspide del árbol se halla el nido del pelícano. También se recoge en himnos eucarísticos como el "Adoro te devote" (9). El pelícano no falta tampoco en las bellísimas cruces de nuestra orfebrería valenciana en los siglos XIV y XV. Estas se convertían así en auténtica trasposición del "Árbol de la Vida" con programa iconográfico muy preciso. Alusiones a ello hay en este retablo de Fray Bonifacio Ferrer, como también implica relaciones con la "Fuente de Vida".

Esto nos lleva a un planteamiento general sobre la iconografía de los sacramentos y la significación de esta obra dentro de los diversos ciclos representativos del tema.

Veamos primero la tabla central y su disposición. La cruz se eleva, destacándose sobre los grupos que la flanquean. Bien definidos y caracterizados éstos: de un lado, el lancero, muy en primer término, desapareciendo casi por detrás el resto de los personajes, marcados tan sólo por algunas expresivas cabezas. Erecta y paralela a la verticalidad de la cruz destaca la lanza, como simbólico instrumento que abre la fuente de la gracia en el pecho de Cristo, igual que Moisés golpea la roca para saciar la sed de los israelitas. Del otro lado se marca el grupo de las piadosas mujeres y de Juan, destacando en contraposición al firme lancero la desmayada figura de María con la espada en el pecho. A ambos lados y a los pies de Cristo, sobre cuidado fondo de oro, se distribuyen los medallones con la representación de los siete sacramentos. Llevan fondos de arquitectura y reducido número de personajes, pero en forma de representación directa, sin alegorías o símbolos. Por nuestras latitudes es pieza única, y muy destacada en la iconografía sacramentaria.

¿Qué novedad supone, cuál es su puesto en el conjunto de esta temática, por sí misma o en relación con el arte italiano del cual depende estilísticamente?

Lejos de mi intención exponer aquí una doctrina sacramentaria, ni cómo ésta ha sido recogida por el arte. Sería trabajo excesivamente extenso y fuera de lugar en estas ya un tanto fatigosas consideraciones. Es análisis del que me ocupo por ahora con otros fines y que pienso llevará más tiempo, dada la complejidad y amplitud del tema. Permitaseme, por tanto, aludir brevemente a ciertos puntos en relación con nuestro retablo. Aquellos que ayuden a situarlo en su justo punto desde la temática y el contenido.

En tanto los sacramentos son "signos visibles de la gracia invisible" —en palabras de San Agustín—, sirven para hacer llegar a los fieles los efectos salvíficos de la redención de Cristo y para que éstos queden así vinculados al Redentor. Por lo general se destaca —al menos en la doctrina— la intervención de la Iglesia. El número de siete quedó fijado en el Concilio de Basilea el año 1439, pero se halla ya en Pedro Lombardo († 1164). Desde Apolinar de Hierápolis, hacia el 172, se relacionan ya agua y sangre de las heridas de Cristo con la eucaristía y el bautismo como sacramentos. Hugo de San Víctor y Tomás de Aquino establecen paralelismos entre los sacramentos y las virtudes —las tres teológicas y las cuatro cardinales—. Por lo que hace a los diversos aspectos iconográficos, a lo largo de la Historia del Arte Occidental se ha llegado a una rica y variada forma de representar o aludir a los sacramentos. Se crea una tipología y una emblemática más o menos compleja, según los gustos y preferencias de los diversos períodos. La eucaristía y el bautismo son los más ricos, pero no se olvidan los otros sacramentos.

Antes de fijarse el número y de que en el arte occidental aparezcan los ciclos de la distribución o celebración de los sacramentos, la alusión a ellos ha de buscarse en multitud de figuraciones alegóricas, sobre todo las relacionadas con la inmolación del cordero, la fuente de aguas vivas o fuente de la vida, el monte del paraíso del que brotan los ríos fecundantes, el árbol de la vida, árboles del paraíso, etc. Valga recordar representaciones frecuentes del tardo arte paleocristiano y comienzos del bizantino, siendo muy frecuentes en los sarcófagos estas alusiones por lo que implican de perpetuación de la vida. Pero, sobre todo, han de buscarse en la pronta aparición de la Iglesia personificada en relación con la cruz y como cumplidora de una misión que es de ascendencia crística.

(8) THOBY, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, París, 1959.

(9) FORTSNER, Dorothea, *Die Welt der Symbole*, München, 1967.

En el medievo ya es representada con amplios ropajes y coronada. Valga recordar, por vía de ejemplo tipo, una ilustración del "*Sci vias*", de Hildegard von Bingen, correspondiente a una visión de la santa (siglo XII). La Iglesia recoge en un gran cáliz la sangre que como corriente brota del pecho de Cristo crucificado para la vida del mundo. Del pie de la cruz, en el mismo sentido vertical, brotan cuatro corrientes más que descienden hacia el altar en el que se hallan los dones del sacrificio eucarístico. Esta corriente los santifica y hace aceptables. Al lado del altar se encuentra nuevamente representada la Iglesia. De estas representaciones hasta los grabados postridentinos, como el del "*Typus Ecclesiae*", de 1573, con su intento de explicación muy manierista, hay un largo recorrido (10). En cualquier caso, Cristo crucificado continúa siendo raíz de la que arranca y brota este mundo de la gracia que ha de llegar a los fieles para vivificarlos.

Aparte estas y otras representaciones alegóricas creo deben señalarse desde el medievo las representaciones figurativas, de *narrativa directa*, de la administración de los sacramentos y esto, bien referido a determinados sacramentos, bien a ciclos completos. Los primeros casos abundan más y tienen muy antiguas representaciones. Los ciclos no lo son tanto. En nuestro caso entran en consideración los ciclos, de los cuales existen tres grandes grupos:

1. La representación de los sacramentos por sí mismos con anterioridad al Concilio de Trento.

Se da en Sacramentarios, vidrieras, fuentes bautismales, etc. Cabeza de serie por su importancia y representatividad es el ciclo de pinturas murales del siglo XIV, obra de Oderisi en Santa María Inconornata de Nápoles, aunque ignoro la procedencia y posibles antecedentes. Es



La Penitencia, en el Retablo de Fray Bonifacio Ferrer. Museo BB. AA. de Valencia.

ejemplo sobre el que nos veremos precisados a volver como posible ascendiente del retablo de Fray Bonifacio Ferrer en cuanto a la representación de los medallones, ya que no en cuanto a fórmula y solución (11).

2. Las representaciones con carácter especulativo relacionadas con la Crucifixión, el Cristo Varón de Dolor, Cristo de Pasión en el lagar místico o con el Resucitado.
3. Finalmente, las representaciones postridentinas, ya que los reformadores no poseen ciclos completos, pues sólo admiten bautismo, eucaristía y penitencia.

Valga recordar las obras de Cranach y los ciclos de Poussin, Crespi, Pietro Longhi y Bellanger, este último, en serie de grabados. Estos, sin embargo, quedan fuera de nuestro campo, pues no pueden aceptarse como transformación de la tipología objeto de nuestro estudio.

Es el segundo grupo el que interesa a nuestro análisis. Y precisamente porque el retablo de Fray Bonifacio Ferrer constituye cabeza de serie de esta fórmula medieval. Habría de profundizarse en el estudio de sus posibles precedentes en cuanto tal. De hecho es la representación más típica y peculiar y una de las más antiguas, al menos con este carácter monumental, de retablo que desarrolla todo un programa iconográfico en torno a la gracia y los sacramentos. La sangre, que en anteriores versiones brotaba del pecho abierto de Cristo en corriente y era recogida por ángeles o por la Iglesia, se distribuye ahora en siete finos hilillos que irradian hacia los medallones dando vida a los fieles en los sacramentos. Continúa existiendo una vinculación con el árbol de la vida, como antes indicaba. Y en tal sentido me permito señalar el dato curioso de que la cruz de nuestro retablo corresponde al tipo de "*crux commissa*" o Tau. La parte superior no es continuación de la cruz, sino como una fina rama sobre la que se sujeta la cartela y como arranque del remate del árbol sobre el que anida el pelcano. Y, sobre todo, existe vinculación con la "*Fuente de la Vida*", pero no ya mediante alegorías o a la manera de los sarcófagos o como todavía pervive en el medievo (12). Tampoco en la forma realista y cruda, no exenta de exteriorismos anecdóticos que quieren ser aleccionadores, a la que se pasa en la pintura burguesa del siglo XV. Entre el misterio alegórico y esta nueva modalidad realista oscila la tabla atribuible a Van Eyck o a su escuela del Museo del Prado: FUENTE DE GRACIA Y TRIUNFO DE LA IGLESIA SOBRE LA SINAGOGA. En ella, la gracia se resume en la eucaristía, significada por las formas flotando en las corrientes de las aguas. Parece que toma su inspiración en una de las visiones de Santa Hildegarda. Pero, en cualquier caso, se halla muy alejada de la grandiosidad y el contenido de la fuente de vida en el retablo de San Bavón de Gante con la adoración del Cordero. Tampoco se alude a la manera del Maestro de la Leyenda de Meinrad, según el cual, la cruz se eleva en la misma taza de la fuente. Las aguas —sangre gracia— brotan de las heridas de Cristo y caen en la fuente. De ésta son distribuidas por las aberturas en la boca de siete ángeles que vienen a significar los sacramentos.

(10) TRAZA Y BAZA, 5, 1974.

(11) Reproducido en ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*. Y, más cercano y asequible, en *Enciclopedia Cattolica*, X - *Sacramenti*, por Pietro PALAZZINI.

(12) Valga recordar el ejemplo del Evangelionario de Godescalco, de la Biblioteca Nacional de París (del año 782): Forma de baldaquino con columnas recordando el octógono de los antiguos baptisterios, coronado por una cruz. A él se acercan toda clase de animales y en su entorno crecen diversidad de plantas.



La Unción de los enfermos, en el Retablo de Fray Bonifacio Ferrer. Museo de Bellas Artes de Valencia.

En nuestro retablo, por el contrario, viene significado por una acción directa desde Cristo a los fieles con la administración, por los correspondientes ministros, de los sacramentos. La solución que aporta el maestro del retablo de Fray Bonifacio Ferrer tuvo su repercusión en el arte valenciano, dando pie a posteriores grabados sobre un esquema semejante que incluye algunas transformaciones. Así la xilografía del *Ritual de Valencia* (13). Los medallones con los sacramentos se hallan dispuestos en la misma forma del retablo. Los grupos de los asistentes desaparecen y se reducen a María y Juan, según la fórmula de los calvarios valencianos. Para acentuar el carácter del contenido teológico se incluyen las figuras de San Pedro y San Pablo, portadores de cartelas con inscripciones. Además, los símbolos de los evangelistas en los ángulos. También dio pie a diversas versiones libres en iglesias valencianas, conservándose algunas que no viene al caso analizar aquí.

La expresión litúrgica más adecuada a esta formulación iconográfica la encontramos en una bendición del Misal Tarraconense: "Salvador del mundo, Jesucristo, que pendiente de la cruz, por la abertura de tu santísimo costado manaste sangre y agua, de donde los siete sacramentos de la Iglesia fluyeron copiosa y maravillosamente para el lavado y la remisión de los pecados..." (14). Igualmente se hace eco la literatura piadosa —también la valenciana— con exquisitas frases que oscilan entre la selección literaria y la espontaneidad popular.

Dejando de lado otras muestras de ciclos, tanto en relación con la cruz como meramente narrativos, ante esta fórmula medieval avanzada de la que el retablo de Fray Bonifacio Ferrer representa una de las más bellas y completas muestras, es inevitable el recuerdo de una obra muy conocida y vulgarizada, espléndido exponente de la iconografía sacramentaria en el siglo xv: *el Tríptico de los Siete Sacramentos* pintado por Roger Van der Weyden

hacia 1445 que se halla en el Museo Real de Amberes. Cristo domina desde una elevada cruz toda la amplia arquitectura gótica que sirve de escenario a la celebración de los sacramentos. Estos se hallan subordinados a los correspondientes siete ángeles, vestidos de colores litúrgicos. Lo que esta nueva visión, casi cincuenta años posterior a la de Valencia, gana en lenguaje directo, detallismo y calidad narrativa, en relación con el retablo de Fray Bonifacio Ferrer, lo ha perdido en hondura teológica y sinceridad del contenido.

El tema, sin embargo, no parece totalmente original, pues se da ya en las representaciones medievales de los sacramentos. Pero sí lo es la forma de hacerlo incorporando los medallones con escenas narrativas y fondos arquitectónicos a los lados de Cristo mismo. En tal sentido es posible que el autor del retablo conociese y tuviese presentes otros ciclos italianos y aun el de la iglesia dell'Incoronata de Nápoles, donde intervienen también parecidos elementos en las composiciones, si bien a escala de murales y sin relación directa con la cruz. Los resabios de la pintura sienesa y aun de Duccio son evidentes en algunos de los medallones.

Aunque a escala de poema puramente telógico y de carácter espiritualista, es incluso creíble que la solución optada para representar los sacramentos —aunque adaptada aquí a la crucifixión—, fuese sugerida por otra obra importante. Bien el pintor, bien el mismo Bonifacio Ferrer pudieron conocerla. Me refiero al programa iconográfico del Campanile de Santa Maria del Fiore de Florencia. Comenzado por Giotto en 1334, fue continuado por Andrea da Pontedera y terminado hacia 1360 por Francesco Talenti. El concepto general de la decoración escultórica, inspirado por el espíritu de Giotto, según diseño del cual se realiza una zona, celebra y exalta el trabajo desde el comienzo de la humanidad. Pero no para quedarse en la gloria del trabajo en sí mismo. El hombre está bajo el influjo de los planetas, pero puede invocar el auxilio de las virtudes y apoyarse en la fuerza que la gracia presta por los sacramentos. Con la ayuda de la gracia y la fuerza de aquéllas, el trabajo recibe la bendición de Dios y el hombre es capaz de realizar las grandes empresas a que está llamado. En una gigantesca epopeya desfila la historia del trabajo humano, empresas e inventos, artes y ciencias desde el comienzo de la humanidad. En la segunda zona se hallan representados planetas, virtudes, artes liberales y sacramentos en relieves de la escuela de Andrea da Pontedera y Andrea Orcagna. Unas representaciones simples y escuetas, espontáneas y naturales, capaces de hablar el lenguaje apto de una gran epopeya. Los rombos que enmarcan los personajes de los sacramentos, el impacto que éstos producen, sugieren también la idea de los medallones de nuestro retablo en el conjunto de este canto teológico y espiritual. Porque —y esto sí ha de tenerse en cuenta— si el programa del Campanile de Giotto apunta la idea de un humanismo cristiano, no podemos olvidar que Bonifacio Ferrer se mueve a caballo entre los siglos xiv y xv, con grandes e importantes acontecimientos en los que él mismo toma parte. También entre unas ideas y preocupaciones humanistas, al menos incipientemente. En él, sin embargo, con una postura de reacción hondamente espiritual, como muestran sus escritos. Y, sobre todo, cual síntesis de todos ellos, como se ve en este magnífico retablo, gloria del patrimonio artístico valenciano.

RAMON RODRIGUEZ CULEBRAS

(13) BAKER, en "Burlington Magazine", 66, 1935.

(14) Missale secundum laudabilem consuetudinem Tarraconensis Ecclesiae. Cit por G. LOMPART en "Ecclesia Sponsa", *Tres grabados manieristas*, Traza y Baza, 5, 1974.