

L A PASSIO IMAGINIS Y LA ADAPTATIVA MILITANCIA APOLOGÉTICA DE LAS IMÁGENES EN LA EDAD MEDIA Y MODERNA A TRAVÉS DEL CASO VALENCIANO

LUIS ARCINIEGA GARCÍA¹

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: We analyze the issue of *Passio Imaginis* or the Passion of the image of Christ from Beirut (Roman province of Syria) through their production, presence and receiving in the Crown of Aragon and especially in Valencia in the context of the conflict between monotheist religions and different Christian denominations, and the subsequent claims against images. Firstly against the Jews. Thus Christianity is used as a flattering account of its conversion, but also the sequence of the desecration of the image as proof of their persistent deicide attitude. Then, this attitude of denial was linked to the Jewish converts. Finally, the historical construction was responsible for legitimizing these images and joined in the fight against the Muslims, Protestants and even foreshadowed by analogy.

Key words: *Passio Imaginis* / Passion of the image of Christ from Beirut / Desecration of crucifixes / Jews / Adaptation of the piece of art / Reception of the piece of art.

Resumen: Se analiza el tema de la *Passio Imaginis* o pasión de la imagen del Cristo de Beirut (Provincia romana de Siria) a través de su producción, presencia y recepción en la Corona de Aragón y especialmente en Valencia en el contexto de la disputa entre religiones monoteístas y diversas confesiones cristianas, y consiguiente querrela de las imágenes. Primero frente a los judíos. Así, el cristianismo utilizó esta narración como elemento favorecedor de su conversión, pero también la secuencia de la profanación de la imagen como prueba de su persistente actitud deicida. Después, esta actitud de negación quedó vinculada a los judeoconvertos. Finalmente, la construcción histórica se encargó de legitimar estas imágenes y las incorporó en la lucha contra los musulmanes, e incluso los protestantes por analogía prefigurada.

Palabras clave: *Passio Imaginis* / Pasión de la imagen del Cristo de Beirut / Profanación de crucifijos / Judíos / Adaptación de la obra de arte / Recepción de la obra de arte.

Según el calendario litúrgico establecido en el *Martyrologium Romanum Flori-Legium* el 9 de noviembre se conmemora la solemne consagración que en dicho día del año 324 el papa Silvestre I realizó de la primera basílica patriarcal: *Santissimi Salvatoris* o de Letrán.² La advocación se debía al recuerdo de los Laterani, primera familia plebeya romana que alcanzó la dignidad consular y cayó en desgracia bajo Nerón. La propiedad pasó al emperador Constantino, y al triunfo de éste en la batalla del puente Milvio del año 312, atribuida al apoyo divino al combatir su ejército en el

nombre de *Cristo*, el *Salvador*, y que según la tradición supuso su bautismo. De esta manera se hacía referencia a las palabras veterotestamentarias que anunciaban al Dios de Israel como el salvador del pueblo escogido y la llegada de un mesías en su nombre, y que en el Nuevo Testamento se identifica indubitadamente con Jesús de Nazaret. Por ser la primera iglesia monumental de la cristiandad y la principal, pues fue la sede del Papa hasta el siglo XIV, su consagración se festejó como un acontecimiento relevante para el catolicismo, puesto que conectaba los orígenes del cristianis-

¹ Fecha de recepción: 25-4-2012 / Fecha de aceptación: 13-7-2012.

² Este artículo se inscribe dentro del proyecto I+D "Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado" (HAR 2009-13209), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Quiero agradecer las oportunas observaciones de las personas que han evaluado el presente trabajo para su publicación.

mo con el sucesor de San Pedro en Roma. Además, en el siglo XIII adquiere gran difusión otra explicación para su advocación como San Salvador: la llegada de una reliquia procedente de Beirut.

La *Passio Imaginis* conmemora la historia del crucifijo de Beirut, que ultrajado por los judíos reproduciendo en él la Pasión de Cristo sudó agua y derramó sangre, y con ellas se obraron numerosos milagros. Narran las fuentes cristianas que este hecho movió piadosamente a los judíos a bautizarse y a que su sinagoga se convirtiera en iglesia dedicada al Salvador. Una acción que por ser acometida tras la intervención divina guarda relación con la citada consagración de la iglesia. La sangre y fluidos de la imagen se distribuyeron a modo de reliquia por las iglesias de oriente y occidente, y con ello se extendió la narración que surgió en el siglo IV. Ésta alcanzó especial relevancia en el VIII durante la crisis iconoclasta bizantina, puesto que la homilía *De Passio Imaginis Domini Nostri Jesu Christi*, atribuida al obispo san Atanasio de Alejandría (s. IV), contribuyó al triunfo de la postura iconódula del II Concilio de Nicea (787). El traslado de los actos del citado concilio al latín por Atanasius Bibliothecarius para su entrega al papa Giovanni VIII (872-882) añadió una serie de licencias; como por ejemplo, y poniéndolo en boca del descuidado propietario cristiano que dejó la imagen olvidada a merced de los judíos, la identificación de sus poseedores hasta llegar a su creador: Nicodemo, quien junto a José de Arimatea llevó a cabo el descendimiento de Cristo de la cruz, depositó su cuerpo en el sepulcro y tras ver la imagen impresa en la mortaja realizó su figura.³ El benedictino Sigiberto de Gembloux en el año 1112 situó la acción en el 765, en tiempos de Irene, esposa del emperador León IV y madre de Constantino VI, y que restauró el culto de las imágenes prohibido décadas antes por León III el Isaurio; en concreto, señala los oprobios, el milagro, la con-

versión de los judíos que reciben el bautismo, cómo comunican la información por el mundo llevando reliquias y su conmemoración de la *Passio dominicae ymaginis* el 9 de noviembre.⁴ A mediados del siglo XIII se habla del año 750, y se apunta con insistencia que una de las citadas ampollas con la reliquia llegó a Roma y por ello la iglesia se dedicó al Salvador, se difundió la tradición de consagrar las iglesias y no sólo los altares, y se fijó el 9 de noviembre la celebración en memoria de la Pasión del Señor. Así lo recogen, por ejemplo, liturgistas medievales y la Leyenda Dorada.

La fecha compartida del 9 de noviembre entre, por un lado, la fiesta de la dedicación o consagración de la Iglesia, que conmemora la conversión de Constantino, y por lo tanto primer paso para la de los gentiles, así como la consagración de la iglesia romana de San Juan de Letrán, y, por otro, la historia del Cristo de Beirut, que supuso la conversión de los judíos de dicha ciudad y consagración en iglesia de la sinagoga, inciden abiertamente en el sacramento del bautismo y la consagración de iglesia.⁵ En este último caso, el tema podría entenderse como una variación de los tradicionales diálogos entre el judaísmo (Sinagoga) y el cristianismo (Iglesia) junto a la cruz, como recoge un diálogo de Gilbert de Tournai y otras fuentes literarias francesas y centroeuropeas.⁶ Precisamente la reacción vivífica y taumatúrgica de la cruz visualiza el triunfo del segundo, y el deseado reconocimiento del primero.

Entre los siglos X y XI, poco después del establecimiento de la consagración de la iglesia, ya consta el establecimiento de una fiesta litúrgica dedicada a la *Passio Imaginis*; entre los siglos XI y XIII resulta frecuente hallar su narración en manuscritos, algunos en lengua romance;⁷ y, al menos en el siglo XII consta su especial relevancia litúrgica, relacionada con la consagración de las iglesias. Así lo recoge el teólogo y liturgista francés Johannes Beletius en *Summa de Ecclesiasticis Officiis* (1162), que

³ Sobre el origen, difusión y mutación de la Pasión del Cristo de Beirut véase BACCI, Michele. "Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore. studio sulle metamorfosi di una leggenda". En: ROSSETTI, G. (ed.), *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa: Gism, 2002, pp. 1-86.

⁴ Conocido durante la Edad Media fue impreso en 1513 y 1608. GEMBLACENSIS, Sigebertus. *Chronicon ab anno 381 ad 1113...* Paris: 1513, f. 55.

⁵ Sobre los ritos de dedicación y consagración de la iglesia, con textos litúrgicos de los siglos IX y X que los contienen véase REPSHER, Brian. *The rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*. Lewiston, New York: Edwin Mellen, 1998. Y su pervivencia en la Edad Moderna en SCHRAVEN, Minou (ed.). *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2012.

⁶ PFLAUM, Hiram. *Die religiöse Disputation in der europäischen Dichtung des Mittelalters, I: Der allegorische Streit zwischen Synagoge und Kirche*. Ginebra – Florencia: 1935.

⁷ CHABANEAU, Camille. "Légendes pieuses en provençal du XIII siècle". *Revue des Langues Romanes*, 1890, t. XXXIV, pp. 217-230.

circuló en numerosas copias por Europa; por ejemplo, en España hay copias en El Escorial y una del siglo XIV en el manuscrito 2.084 de la Biblioteca universitaria de Salamanca.⁸ En el capítulo 151 “De exaltatione sancte crucis” menciona esta historia, que sitúa en territorio de Antioquía.⁹ La casa de un buen cristiano la ocupa un judío, cuando llegan sus amigos ven “cruces cum ymagine Domini, quam predictus Christianus in pariete depinxerat in loco obscuro, nec eam ludeus animadvertat”. Al someterla a oprobios del pecho salió agua y sangre, con estos fluidos sanaron muchos enfermos y se recogieron en recipientes que sirvieron para nuevos milagros de cristianos y la conversión de los judíos.¹⁰ También lo recoge Guillaume Durantis en *Rationale divinatorum officiorum* (finales siglo XIII).¹¹ Este jurista de la corte papal y obispo de Mende en Gévaudan desde 1285, escribió durante su obispado en la Provenza el texto sobre liturgia de mayor difusión en la Edad Media¹² en el que aborda el origen y el sentido simbólico del ritual cristiano, deteniéndose en la consagración de la iglesia y altar.¹³ En concreto, en el libro I, capítulo VI, donde aborda la dedicación o consagración de la iglesia, cita la de la sin-

goga de Beirut a partir del milagro citado. Por esta razón, la iglesia se consagró en honor del Salvador, se custodió parte de los fluidos derramados, y se ordenó un memorial y solemne festividad que se celebra el 9 de noviembre; y constituyó la primera razón por la que las iglesias se consagran.¹⁴

Los libros de liturgia establecieron una clara relación entre el tema de la *Passio Imaginis* y la consagración de edificios, que en el caso de tierras con movimientos considerados heréticos, y presencia de musulmanes y judíos, alcanzó notable protagonismo. En este sentido, destaca la frecuencia con la que los hagiógrafos dominicos recogieron este tema a lo largo del siglo XIII. Entre ellos, sin duda, destaca Santiago de la Voragine,¹⁵ dominico del norte de Italia que llegó a ser obispo de Génova y a mediados del siglo XIII compiló en *Legenda Aurea* la más importante serie de vida de santos, de los que se conservan más de un millar de manuscritos, traducidos desde el siglo XIV a varias lenguas, y desde 1476 impresas, también en catalán y castellano. Tiempo después, en plena revisión contrarreformista el cardenal Gabriele Paleotti,

⁸ DOUTEIL, Herbert (ed.). *Johannis Beleth Summa de Ecclesiasticis Officiis*. En *Corpus Christianorum*. Continuatio Mediaevalis. XLIA. Turnholt: Brespols, 1976. Cita la de El Escorial (ANTOLÍN, Guillermo. *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*. Madrid: 1910, vol. I, pp. 177-178, 490-492), pero no la de Salamanca.

⁹ En Antioquía Pablo predicó su primer sermón cristiano en una sinagoga y los seguidores de Jesús fueron llamados cristianos por primera vez (Hechos de los Apóstoles 11,26). Fue sede de uno de los cuatro patriarcados originales, y con población greco-siria pasó por manos bizantinas, persas y musulmanas. En 1099 fue conquistada por los cruzados y se convirtió en capital del Principado de Antioquía hasta que fue destruida por el sultán mameluco Baibars en 1268.

¹⁰ “Tunc ludei penitentia ducti a minori usque ad maiorem ad fidem conversi sunt et ab episcopo illius civitatis baptizati sunt omnes”.

¹¹ GY, Pierre-Marie (ed.). *Guillaume Durand, Évêque de Mende (v. 1230-1296); Canoniste, liturgiste et homme politique*. Paris: CNRS, 1992.

¹² Se han inventariado más de 200 manuscritos medievales, con traducciones al francés y alemán, y más de cien ediciones impresas desde que se publicó por primera vez en Maguncia en 1459 hasta mediados del siglo XIX. Véanse los estudios de Michael Albaric “Les Éditions imprimées du Rationale divinatorum officiorum de Guillaume Durand de Mende” y Bertrand Guyot “Essai de classement des éditions du Rationale”, en GY, P.-M. (ed.). *op. cit.*, 1992; pp. 183-200 y 201-205, respectivamente. En España se publicó en latín en Granada, por Juan Valera de Salamanca en 1504, costeada y bajo el auspicio de Hernando de Talavera (NORTON, Frederick J.. *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978).

¹³ El prólogo y libro primero fueron traducidos al inglés en *The symbolism of churches and church ornaments: a translation of the first book of the Rationale Divinorum Officiorum, written by William Durandus*. Introducción y notas de John Mason Neale y Benjamin Webb. Leeds: T.W. Green, 1843. Recientemente THIBODEAU, Timothy M. *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende: A New Translation of the Prologue and Book One*. New York: Columbia University Press, 2007. Una edición de la obra en su totalidad en DURAND, William. *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum*. Edición de Anselme Davril O.S.B. y Timothy M. Thibodeau, en *Corpus Christianorum* CXL, CXL-A y B. Turnhout: Brespols, 1995-2000.

¹⁴ “Et propter hoc etiam miraculum, ordinavit ecclesia fieri memoriam dominice passionis quinto idus novembris, et Rome consecrate est ecclesia in honore Saluatoris, ubi quedam, ampulla cum illo sanguine reseruat et sollempne festum tunc agitur”.

¹⁵ Sobre precedentes y filiación de los manuscritos de la *Leyenda Dorada* (al menos, en la edición francesa se cita como uno de los autores originales a “Juan Beleth”) destaca el texto crítico comentado por Giovanni Paolo Maggioni en *Iacopo da Verrazzo. Legenda Aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf*. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo / Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007, vols. II; t. II, cap. CXXXI “L’Esaltazione della Santa Croce”, pp. 1.038-1.047 (la narración del crucifijo de Siria en pp. 1.042-1.045). También lo incluyó en *Chronica Civitatis Ianuensis*. De esta obra existe edición crítica de G. Monteleone, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1941; en concreto pp. 262-263.

arzobispo de Bolonia, admitió las palabras que atribuían la obra a san Nicodemo, pero situó los oprobios en el siglo VIII.

Por lo que respecta a la representación de este tema participa del proceso generalizado de una mayor presencia de la imagen religiosa en época medieval cristiana. En la iglesia de occidente a partir del siglo XII se superaron las reticencias doctrinales a la cultura figurativa, y desde el XIII ganó terreno la explicación de su utilidad, subrayando su capacidad pedagógica al servicio de la catequesis y evangelización, así como la emotiva en su condición de representación de la realidad divina. Se aceptó la defensa de santo Tomás de Aquino en la gradación del culto a las imágenes entre adoración (latría), debida sólo a Dios, y la veneración (dulía), debida a los santos. Paulatinamente, en las imágenes aumentará la veneración e incluso adoración, se reconocerán poderes taumátúrgicos asimilándolas a reliquias, y se convertirán, por reacción a la oposición que esta situación genera en otras creencias, en un claro signo de identidad.¹⁶

En un principio, el tema *Passio Imaginis* aparece en representaciones de acceso restringido, como la de la letra S en los inicios de una narración sobre esta historia contenida en un libro con vidas de mártires de la abadía de Zwiefalten, realizado hacia 1160 y conservado en Stuttgart, o la miniatura en una recopilación de leyendas francesas del siglo XIII.¹⁷ Progresivamente aparece en otras más expuestas, como la tabla del frontal de altar de Berardenga, atribuida al maestro de Tressa y realizada en 1215 para la abadía de San Salvador y Alejandro de Berardenga (hoy en la Pinacoteca Nazionale de Siena), donde se une la narración del Cristo de Beirut con la de la Invención de la Cruz.¹⁸

Durante la Edad Media y Moderna el conocimiento sobre esta imagen fue realmente ambiguo. De

hecho, hasta los trabajos más pretendidamente históricos presentan errores de varios siglos en la cronología de los acontecimientos, confundiendo éstos con los de su narración; muta la propia materialidad de la imagen, que pasa de ser el icono de un crucifijo a una escultura; y se desconoce su ubicación, apuntándose Roma, Beirut... Ambigüedad que acrecentará las posibilidades combinatorias y las transferencias entre tradiciones. De este modo, parece que la imagen, probablemente pintada y no tallada, fue llevada por el emperador de Bizancio Juan I Zimiescsés (969-976) a una capilla palaciega de Constantinopla. Allí se pierde su rastro, lo que dio paso a una nueva construcción de su historia, y dejó el camino abierto a múltiples interpretaciones. La más evidente es que el icono de la *Passio Imaginis* se convirtió en un crucifijo de madera tallada. A este hecho contribuyeron, por un lado, los imprecisos comentarios tanto de la Leyenda Dorada a partir de la segunda mitad del siglo XIII, que hablan de un crucifijo colgado en la pared, como los de los peregrinos acerca de la iglesia del Salvador en Beirut; por otro, el éxito de la leyenda del Volto Santo (o Santa Faz, por la creencia en la verosimilitud de su rostro con el de Jesús) de Lucca, cuya narración guarda estrechas similitudes con la del Cristo de Beirut, y su veneración se encuentra unida a la conmemoración litúrgica de la *Passio Imaginis*; y finalmente, y vinculado en parte a lo anterior, la mayor difusión en occidente de la devoción a crucifijos de rasgos siríacos, como sucede con la tradición de crucifijos de madera en Cataluña.¹⁹

Según la tradición sobre el *Volto Santo* de Lucca, establecida desde el siglo XII:²⁰ en el siglo VIII el peregrino y obispo Gualfredo conoce por un ángel el paradero del crucifijo realizado por Nicodemo y con intervención de un ángel en el rostro. El obispo embarca el crucifijo. La nave sin tripulantes sorteó peligros y llegó a las costas de Luni. Ante las disputas por las pretensiones de la pobla-

¹⁶ Una reciente panorámica sobre la consideración de las imágenes en la Edad Media e inicios de la Moderna en PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007; Primera Parte.

¹⁷ BOECKLER, Albert. *Das Stuttgarter Passionale*. Augsburg: Filser Verl, 1923, 109. SCHRECKENBERG, Heinz. *The Jews in Christian Art: An Illustrated History*. New York: Continuum Publishing Co., 1996, pp. 259-260.

¹⁸ BACCI, Michele. "The Berardenga Antependium and the Passio Imaginis Office". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1998, nº 61, pp. 1-16.

¹⁹ BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de las imágenes antes de la era del arte*. Madrid: Akal, 2010 (2000), p. 407 y ss. BACCI, Michele. *op. cit.*, 2002. ESPÍ FORCÉN, Carlos. *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*. Mallorca: Objeto Perdido, 2009.

²⁰ Sobre la variedad de tradiciones manuscritas y su repercusión iconográfica véase SCHMITT, Jean-Claude. "Cendrillon crucifiée. À propos du 'Volto sant' de Lucques". *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. 25e congrès, Orléans, 1994. *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, pp. 241-270. SCHMITT, Jean-Claude. *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.

ción de Lucca por su posesión llegó a esta ciudad en un carro de bueyes sin conductor.²¹ La interpretación sobre los orígenes del *Volto Santo* se unió a la historia del célebre crucifijo de Beirut. A esta vinculación también contribuía la iconografía de raíz oriental de la escultura. Entre el siglo XIV y principios del XVI son numerosas las fuentes escritas y gráficas que exponen y difunden la historia del venerado crucifijo de la ciudad de Lucca y muchas lo asocian al realizado por Nicodemo,²² pero otras no. Por mostrar la autonomía de las dos narraciones, y por elegir ejemplos contemporáneos posteriores a la normativa contrarreformista, podemos señalar que la "Historia del Volto Santo di Christo" se incluía en el *Legendario delle vite de' Santi* (Venecia, Fioravante Prati, 1588, pp. 857-860), mientras que la tradición del Cristo de Beirut quedó recogido en el Martirologio Romano publicado por Caesar Baronius en Venecia en 1578 y en Roma 1583.

La devoción a la talla luquesa hizo que se prodi-gara su advocación por la cristiandad. Por ejemplo, Francisco Pacheco destacó en la primera mitad del siglo XVII los casos de la catedral de Valencia y del convento de Atocha de Madrid.²³ En la sede valenciana había un altar dedicado al *sancti Vultus* en 1467, y en 1494 se edificó en el acceso a la antigua aula capitular la capilla del crucifijo o *Santo Bulto de Jesús* (incorrecta traducción de *Volto Santo*), que con la reforma del XVIII se trasladó a otro lugar.²⁴ Por cronología, podemos considerar que la devoción al *Volto Santo* de Lucca arraigó en la catedral de Valencia en contacto con la devoción al Cristo de Beirut, presente desde que se inició su construcción en 1262 por fray Andrés de Albalat, su tercer obispo. Tiempo después se llevó al convento de Madrid una copia de la imagen de Lucca que alcanzó gran devoción y dio



Fig. 1. Bernardino Blancalana, *Historia de la sagrada imagen de Christo crucificado que esta en la nobilissima ciudad de Luca*. Madrid, 1638. Foto: Biblioteca Nacional, Madrid.

lugar a la publicación del libro del también luqués Bernardino Blancalana,²⁵ que sirvió para extender en España la interpretación que hablaba de una imagen realizada por Nicodemo e intervención

²¹ Entre la amplia bibliografía sobre el Volto Santo de Lucca puede citarse GUERRA, Almerico. *Storia del Volto Santo di Lucca*. Tip. Arciv. S. Paolino, 1881. LAZZARINI, Pietro. *Il volto Santo di Lucca*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1982. *Volto Santo. Storia e culto*. Catalogo délla mostra, Lucca: 1982. VVAA. *Lucca, il Volto Santo e la civiltà medioevale. Atti, convegno internazionale di studi*. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1984. ZINGONI, Marzia (ed.). *La Santa Croce di Lucca: il Volto Santo: storia, tradizioni, immagini. Atti del Convegno*. Editori dell'Acero, 2003. Así como los trabajos de Michele Bacci y Jean-Claude Schmitt, algunos señalados en notas del presente estudio.

²² BACCI, Michele, *op. cit.*, 2002, pp. 9-46.

²³ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649 (Mss. 1638), pp. 617-618.

²⁴ SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia: Francisco Vives, 1909, pp. 245 y 260. Además, al menos, desde el siglo XVII tuvo su presencia en el callejero urbano por el altar erigido en una plaza a la que dio nombre, rehecho y reubicado en 1774 (ORELLANA, Marcos Antonio. *Valencia antigua y moderna*. Valencia: 1923; t. I, pp. 251-259). También había capillas y fiestas con esta advocación en los conventos de Santo Domingo y San Francisco, ambos en Valencia. Autores valencianos de comienzos del siglo XVII, como fray Antonio Joan Andreu de S. Joseph, recogen la historia del Volto Santo, mostrando su relación con la sede valenciana.

²⁵ BLANCALANA, Bernardino. *Historia de la sagrada imagen de Christo crucificado que esta en la nobilissima ciudad de Luca*. Madrid: 1638. La relación de obras atribuidas a Nicodemo en f. 17v.

angélica en el rostro. En este libro no sólo se pretendía unir la talla luquesa con la obra de Nicodemo, sino que se negaba esta aspiración a otros crucifijos atribuidos al mismo personaje; en concreto, cita los de Beirut, Roma, Venecia, y en España el del monasterio burgalés de San Agustín y el de Calatorao, aunque en éste también se extendió la creencia de que fue realizado por un ángel que se presentó como peregrino en 1520.

La advocación del Salvador y el tema de la *Passio Imaginis*

En la tradición latina la consideración de Jesús como mesías Salvador, opuesta al pensamiento judío, dio lugar desde los inicios del cristianismo a la difusión de esta advocación, que suscitaba numerosas y variadas representaciones, como el busto de Cristo y la Transfiguración, y desde el siglo XII-XIII la *Passio Imaginis*, que de manera explícita se presentaba como vía de conversión y arma visual en la disputa entre las religiones. Existen testimonios de esta celebración desde los siglos X y XI en zonas de Italia y en Cataluña. En Girona desde el primero, y en Ripoll y Vic desde el segundo, en esta última se documenta este beneficio desde 1204. En Burgos, donde en el siglo XV aparece la historia del Cristo de Burgos, de gran devoción internacional, sabemos que desde el siglo anterior se festejaba la festividad de la *Passio Imaginis*; y también se celebraba en poblaciones francesas como Puy y St-Chaffre-du-Monastier. La mayoría de los calendarios de celebraciones medievales lo recogen, aunque el calendario gótico-hispánico lo fijó el 25 de noviembre²⁶ y en la *Leyenda Dorada* se habla de diferentes días del mismo mes. En general, estuvo presente en numerosas iglesias y en las catedrales del Principado de Cataluña a través de altares y beneficios,²⁷ y de modo amplio en numerosas iglesias y grandes catedrales de la Corona de Aragón, muchas de fundación real, y con predominio de las advocaciones de Santa María y San

Salvador en las mezquitas consagradas al culto cristiano.²⁸ La primera dominó por el ejemplo de Toledo y la memorable conquista de la ciudad en 1085, aunque con capilla mayor dedicada al Salvador, que también se utilizó al convertir en iglesia una antigua mezquita de la ciudad. En cuanto a la segunda, un caso parecido e inverso en el orden es el de Zaragoza puesto que Alfonso el Batallador tomó la ciudad en 1118 y un año después mandó consagrar la mezquita mayor en iglesia de San Salvador, pues ya existía iglesia antigua dedicada a Santa María la Mayor y del Pilar. En la antigua mezquita mayor, bajo la advocación del Salvador se estableció la sede episcopal, en 1152 se inició la nueva obra, en 1301 acogió las Cortes, en 1318 se erigió en metropolitana y en 1676 el papa unió los cabildos del Salvador y del Pilar, alcanzando el templo de este último el rango de catedral. En Aragón, sobre antiguas mezquitas la advocación del Salvador la encontramos en Huesca, Ejea de los Caballeros, Teruel... En tierras valencianas destaca su presencia en Burriana, importante ciudad musulmana donde en 1233 Jaime I obtuvo su primera gran victoria en su campaña en Al-Balansiya y que daría lugar a un nuevo reino, y aunque inicialmente se dedicó a santa María, el obispo de Tortosa Francesc Paholac impulsó la invocación al Santísimo Cristo del Salvador en 1314, convirtiéndose en la dedicación principal entre 1330 y 1360;²⁹ Sagunto; Orihuela, que aunque castellana cuando se erigió como arciprestal, en 1304 pasó al reino de Valencia, en 1413 se reconoció como colegiata y en 1510 como catedral; y Cocentaina hacia 1530.³⁰

La catedral de Valencia ocupó la antigua mezquita mayor tras la conquista de 1238, y la nueva construcción la inició en 1262 su tercer obispo fray Andrés de Albalat. Aunque dedicada a Santa María, sus inicios se sitúan en el pilar de la girola, entre dos capillas de advocación combativa con las otras religiones del libro: la capilla de Santiago y

²⁶ Kalendarium Goth-Hispanum, procedente del monasterio de Santo Domingo de Silos y datado en 1067, hoy en Biblioteca Nacional de París, Nouv. Acq. lat. 2.171, ff. 28-33. Publicado en MORIN, Germanicus (ed.). *Liber Comicus; sive, Lectionarius missae quo Toletana Ecclesia ante annos mille et ducentos utebatur*. Maredsol: Monasterio S. Benedicti, 1893, pp. 393-405.

²⁷ Un estudio reciente sobre la difusión de la *Passio Imaginis* en la literatura medieval, a partir entre otros de trabajos de M. Bacci y P. J. B. Ferreres, en ESPÍ FORCÉN, Carlos, *op. cit.*, 2009, pp. 60-63.

²⁸ PAVÓN MALDONADO, Basilio. *Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana*, 1990, vol. IV, pp. 115-116.

²⁹ Esta precisión sobre Burriana en GARCÍA EGEA, M^a Teresa. *La visita pastoral a la diócesis de Tortosa del Obispo Paholac, 1314*. Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 1993. SERRANO GARCÍA, Rosa. *Catalogación del Archivo Histórico de la Parroquia de El Salvador de Burriana*. Ayuntamiento de Burriana, 1996. MESADO OLIVER, Norberto. "La iglesia del Salvador, Burriana. Metamorfosis y *summa* arquitectónica de un templo: 1233-2009". *Estudis Castellonencs*, 2006-2008, n^o 11, pp. 373-524.

³⁰ VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. "Iglesia del Salvador". *Cocentaina: Arte, Historia y Monumentos*. Cocentaina: Pía Unión Virgen del Milagro, 1988, pp. 121-128.

la de la *Passio Imaginis*, que señalan algunas fuentes el mismo obispo, y significativamente dominico, fundó y para la que creó beneficio y dedicó altar.³¹ Probablemente hacia finales del XIV y comienzos del XV se dotó con un retablo dedicado a la *Passio Imaginis*. También se conoció como capilla de la Espina por la reliquia regalada por san Luis rey de Francia y que se expuso hasta el siglo XVII.

Precisamente por esta pugna confesional, creemos que este tema en tierras hispanas está estrechamente unido al debate con los judíos, pero también por extensión al proceso de reconquista a los musulmanes, como evidencia la profusión de esta advocación en capillas e iglesias, muchas anteriormente mezquitas. El tema teológico era importante, como lo era la vinculación al triunfo militar y a la acción de desagravio del espacio sagrado a través de los ejemplos que aportaba el calendario litúrgico en la celebración del 9 de noviembre; esto es, la consagración de la Basílica de san Salvador o de Letrán, y por esas fechas la consagración en iglesia de la sinagoga de Beirut, que fuentes como la del influyente Durando otorgaban primacía. Resulta relevante señalar que en numerosos casos la capilla de la *Passio Imaginis* se encontraba en los puntos de inicio de los templos. Por ejemplo, en Valencia en la girola de la catedral, así como en la de la iglesia de santa Catalina Mártir. Esta circunstancia podría estar relacionada por la unión fijada entre la advocación de San Salvador e historia del Cristo de Beirut y la costumbre a partir de la misma de consagrar las iglesias y no sólo los altares, así como quedar asociada a la festividad de la consagración de la iglesia de Letrán. En concreto, la consagración de iglesias en las antiguas mezquitas encontraba en capillas bajo la advocación de la *Passio Imaginis* una vía de perpetuar un triunfo religioso frente a los que negaban las creencias de los cristianos. Situación, que en el caso de la catedral de Valencia se acentuaba con la exposición de una venerada reliquia.

La acción en la sede valenciana coincidía con momentos de amplia trascendencia, como una de las principales disputas teológicas entre cristianos y judíos, la de Barcelona de 1263.³²

Del tema iconográfico de la *Passio Imaginis* quedan pocos testimonios visuales. Incluso, son pocas las referencias documentadas por los investigadores que han tratado la iconografía hostil al judaísmo³³ y de modo particular este tema.³⁴ No obstante, al menos en la Corona de Aragón son numerosas las fuentes documentales que nos hablan de su importancia durante la Edad Media y Moderna en su uso apologético contra las críticas de los no cristianos, y posteriormente de los no católicos, a aspectos fundamentales de su pensamiento, como las reliquias e imágenes en su condición de elementos que recuerdan la divinidad y santidad.

En la transición del siglo XIV al XV el rey Martín I convirtió su capilla del palacio real de Barcelona en capilla de reliquias. Para mayor exaltación decidió construir un convento para que una comunidad estuviera al servicio del cuidado de las reliquias que iban a utilizarse en momentos litúrgicos de exaltación de la monarquía. La capilla fue consagrada el 9 de noviembre de 1408, coincidiendo con el día de la fiesta de la *Passio Imaginis*, con oficio de exhibición pública de las reliquias reales inspirado en la santa capilla de París; y tal vez en la iglesia de San Salvador de Oviedo, vinculada al origen de la sede compostelana, con tesoro (Cámara Santa) y numerosos altares con reliquias, y palacio del monarca que pasaría a ser episcopal. El cuidado a este acto se mantuvo con su sucesor, puesto que en 1413 Fernando de Antequera pidió al Papa indulgencia y absolución plenaria para aquellos que observasen las reliquias señalado día. Sin embargo, el proyecto pronto se desdibujó. En 1415 las reliquias se depositaron en la catedral, en 1420 algunas se enviaron a algunas iglesias y a la catedral de Valencia, y en 1437 el tesoro salió hacia esta última como compensación al do-

³¹ DIAGO, Francisco. *Anales del Reyno de Valencia*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1613, libro VII, cap. LV, ff. 367v-368.

³² TOSTADO MARTÍN, Alfonso. *La disputa de Barcelona de 1263. Controversia judeocristiana*. Salamanca: Caja Duero, 2009.

³³ Sobre la representación distintiva del judío por los cristianos a partir de la primera cruzada (1096) y del IV Concilio de Letrán (1215), mostrando acusaciones como el asesinato ritual y la profanación de hostias e imágenes sagradas, véase BLUMENKRANZ, Bernhard. *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris: Études Augustiniennes, 1966. ZAFRAN, Eric Myles. *The Iconography of antisemitism: A Study of the Representation of the Jews in the Visual Arts of Europe 1400-1600*. New York University, Ph.D., 1973. CAMILLE, Michael. *El idolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, 2000 (en inglés en 1989), pp. 197-211. SCHRECKENBERG, Heinz. op. cit., 1996; especialmente el capítulo IX dedicado a la representación del judío en las leyendas cristianas (pp. 251-298). NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel. "Iconografía de una Marginalidad: O Repúdio do 'Outro'". *Signum*. 2000, nº 2, pp. 43-78. MARMURSZEJN, Elsa. "Du récit exemplaire au casus universitaire: une variation théologique sur le thème de la profanation d'hosties par les juifs (1290)". *Médiévales: langue, textes, histoire*, 41, 2001, pp. 37-64. SCHEFER, Jean Louis. *L'Hostie profanée: histoire d'une fiction théologique*. Paris: P.O.L., 2007.

³⁴ ESPÍ FORCÉN, Carlos, op. cit., 2009, pp. 63-77.

nativo realizado por la iglesia valenciana a Alfonso V el Magnánimo.³⁵

Durante la Edad Media se desarrollaron fórmulas de visualización de conceptos teológicos para su identificación. Una caracterización que comprendía tanto el pensamiento cristiano como las actitudes que lo negaban y de este modo presentaba recursos nemotécnicos para su rechazo y denuncia. De esta polivalencia participan temas como el de los judíos profanando la sagrada forma, que suponía negar la presencia de Cristo durante la comunión y su propia divinidad; o el de la mutilación y destrucción de reliquias e imágenes, como recoge en este último caso la *Passio Imaginis*. Mediante la milagrosa reacción vivífica de estos elementos inertes se otorgaban pruebas del pensamiento cristiano latino, como la transubstanciación y la iconodulia, y en algunos casos estas manifestaciones divinas conducían a la conversión. A través del análisis de la función de algunas imágenes, en monasterios femeninos y lugares de restringido acceso, se ha destacado en estos temas su función devocional y litúrgica, incluso en clave femenina y próxima al misticismo, centrados en la exaltación Eucarística, la iconodulia y el bautismo en el caso concreto de la conversión ante algunos de estos hechos milagrosos, como sucede en la *Passio Imaginis*.³⁶ En otros casos a la función citada se sumará un carácter propagandístico que identifica al enemigo y alimenta la hostilidad hacia él.

La advocación de El Salvador, muy vinculada a la reconquista y con gran presencia en tierras de la corona aragonesa, pudo estimular el desarrollo

del tema que estudiamos, poco habitual y de gran carga simbólica. Así, en la iglesia del Salvador de Valencia, aunque no podemos establecer la iconografía de su retablo mayor, sí sabemos que fue realizado en 1382 por Llorenç Zaragoza, pintor del rey y primero de prestigio establecido en la ciudad de Valencia, por encargo de Catalina Celma, viuda del caballero Raimundo Costa.³⁷ Un año más tarde por comisión de Bernat Ordi, canónigo de la catedral de Valencia el mismo maestro hizo otro retablo tal vez para dicha sede.³⁸ En el encargado por el canónigo resulta notable que el acuerdo se firme en el mes de noviembre, escasos días antes de la festividad de San Salvador; por ejemplo, el frontal de altar de Berardenga, que presenta la temática del Cristo de Beirut, muestra una inscripción que fija su realización en noviembre de 1215. En Játiva en el convento de Santo Domingo en 1389 ya consta un retablo dedicado a San Salvador,³⁹ y en la colegiata, con este rango desde 1413 y situada en la antigua mezquita, también había otro; así como en la catedral de Segorbe en la capilla del Salvador, situada en el claustro y consagrada a inicios del siglo XV. Y muchos más, sin iconografía establecida, existieron a tenor de la abundancia de la advocación del Salvador en tierras valencianas. Más explícito es que en la girola de la catedral de Valencia y en la de la cercana iglesia de santa Catalina hubiese una capilla de la *Passio Imaginis* con retablo de la misma temática. En el caso de la iglesia se perdió en el incendio de 1584,⁴⁰ pero en 1670 se constata la existencia parcial del tema, *aunque muy obscura*,⁴¹ no sabemos si por ser resto del antiguo

³⁵ Sobre la capilla de reliquias ADROER TESIS, Ana María. *El Palau Major de Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1975, pp. 125-144; VINCKE, Johannes. "Proyecto del rey don Martín de Aragón para crear un priorato cisterciense en la capilla de su palacio mayor de Barcelona". En: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1970, t. II, vol. 2, pp. 119-132. FODALE, Salvatore. "Le reliquie del re Martino". *Aspetti e momento di storia della Sicilia (secc. IX-XIX). Studi in memoria di Alberto Boscolo*. Palermo: Accademia nazionale di scienze, lettere e arti, 1989, pp. 121-135. NAVARRO, Miguel. "Pignora sanctorum. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo". En: GAVARA, J. (ed.). *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón: el Tesoro de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1998, pp. 93-133. ESPAÑOL, Francesca. *Els escenaris del rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: Angle, 2001, pp. 119-121. MARTÍN LLORIS, Catalina. *Las reliquias de la capilla real en la corona de Aragón y el Santo Cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*. Valencia: Universitat de València, 2010 (Tesis Doctoral leída en 2005). En el caso de la catedral de Oviedo, por ejemplo, CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media*. Oviedo: 2003.

³⁶ BACCI, Michele, *op. cit.*, 1998. MOLINA FIGUERAS, Joan. "La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval". *Els jueus a la Girona medieval*. Girona: Bell-lloc, 2008, pp. 33-85. Se detiene principalmente en el estudio de las obras procedentes de los monasterios femeninos de Vallbona de les Monges (mediados del siglo XIV) y Sigüenza (1360-1365).

³⁷ CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos: su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 48, 1963, pp. 63-156; p. 89.

³⁸ CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos: su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 45, 1960, pp. 226-257; p. 234.

³⁹ COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, 2005, V. 2, p. 254.

⁴⁰ TEIXIDOR, Fray Josef. *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso... escribiólas en 1767*. Valencia: Francisco Vives, 1895; t. I, p. 318.

⁴¹ En 1670 se indica que trata parte de la temática de la *Passio Imaginis*, pero muy oscuramente. BALLESTER, Juan Bautista. *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. Valencia: Gerónimo Vilagrassa, 1672, pp. 105-107 y 453-454.

retablo o por tratarse de una obra maltrecha o con impronta tenebrista.

En la catedral de Mallorca, que no tiene girola, Antoni de Galiana, primer prelado mallorquín que ocupó la Seu, recibió sepultura en la capilla de la *Passio Imaginis* en el lado del Evangelio, finalizada hacia 1375. En la citada isla, sede de una importante comunidad judía, también la *Passio Imaginis* alcanzó una gran difusión y con características similares a las apuntadas. Por ejemplo, el convento de la Merced en Palma pasó a la iglesia del Salvador hacia 1295, con altar mayor dedicado a este tema, y cuya fiesta también celebró el gremio de cirujanos en el mismo lugar hasta 1409 y después en la iglesia del Carmen.⁴² Pedro IV concedió en 1348 una licencia para construir en la isla una capilla sobre la cima del Puig de Sant Salvador que fue dedicada al Salvador bajo la advocación de la *Passio Imaginis*; y lo mismo sucedió en Artà. Como hemos visto, en la catedral de Mallorca no faltó una capilla con la citada advocación desde 1375.⁴³ Un siglo más tarde en la iglesia de San Miguel en Felanitx se hizo el retablo *Passio Imaginis* que en el último tercio del siglo XVI pasó al cercano monasterio de San Salvador, en la cima citada.⁴⁴ En ese tiempo, y recuerdo de la función apologética frente a los judíos, todavía se constatan numerosas capillas de la *Passio Imaginis – Passionis* en las iglesias palmesanas: catedral, Santa Eulalia, San Jaime, San Miguel, Santa Catalina y San Nicolás de Portopí; y también existieron en Deià, Felanitx, Inça, Manacor, Montuïri, Petra, Pollença, Porreres, Sóller, etc.⁴⁵

La temática de la *Passio Imaginis*, que ahonda en la destrucción de las imágenes sagradas, se inscribe entre las frecuentes acusaciones dirigidas a los judíos, como la de profanaciones de hostias y asesinatos rituales,⁴⁶ pero a diferencia de estos temas mostraba el resultado esperanzador de la conversión y el bautismo. Obviamente, el tratamiento del judío no siempre presentó en las artes visuales una uniformidad, y había una clara distinción entre las representaciones de los judíos veterotestamentarios,⁴⁷ que podían ser ejemplo de comportamiento y objeto de la exégesis tipológica que identificaba prefiguraciones de los hechos novotestamentarios, y la de los judíos posteriores a Jesús que mantenían su negación a reconocerlo como mesías. Incluso en estos casos, la temática podía alcanzar explicaciones devocionales y litúrgicas antes que propagandísticas de tensión religiosa e incluso racial. No obstante, aunque éste no fuera su objetivo inicial en muchos casos este componente afloró con el tiempo. En concreto, la función apologética de las imágenes en el tema y advocación de la *Passio Imaginis* permitía que la acusación a los hebreos de deicidas se avivara e hiciera presente al denunciar comportamientos que lejos de ser una herencia impuesta ratificaba su rechazo a los principios del cristianismo. Estas obras tenían concomitancia con la realidad social, pues podían recoger preocupaciones de la población y, sobre todo por su carácter permanente, las crean al fijar en el ideario colectivo una inquietud que hace interpretar el entorno bajo una serie de prejuicios-arquetipos, como lo fue el de los judíos que destruyen crucifijos o en los que recrean la Pasión de Cristo. Por ejemplo, en Mallorca el reta-

⁴² TOBAR-DÍEZ, Félix. *Historia del convento de Nuestra Señora de la Merced*. Palma de Mallorca: 1968. LLOMPART, Gabriel. *Entre la historia del arte y el folklore. Miscelánea: Folklore de España, folklore de Europa II*. Palma de Mallorca: 1984, p. 272. CONTRERAS MAS, Antonio. "La formación profesional de los cirujanos y barberos en Mallorca durante los siglos XIV-XV". *Medicina e Historia*, 1992, 43, pp. 5-28.

⁴³ En ella se estableció una cofradía, que antes estuvo dedicada a san Jorge, y entre 1642 y 1672 pasó a llamarse de Nuestra Señora de la Corona. Del fácil y fugaz cambio de dedicación de las capillas y de la importancia de la advocación *Passio Imaginis* nos habla que en 1422 sea llamada así la antigua de Nuestra Señora del Claustro. Esta última referencia en DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "La construcción de la catedral de Mallorca entre 1400 y 1460: L'obra de les dues archades majós". En: SERRA, A. (ed.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. Valencia: Universitat de València, 2010, pp. 147-186; p. 154.

⁴⁴ LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Huguet Barxa, autor del retablo del 'Passio Imaginis' de Felanitx (Mallorca)". *Archivo español de arte*. 199, 1977, pp. 328-334. ESPÍ FORCÉN, Carlos, *op. cit.*, 2009.

⁴⁵ PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo. *Las visitas pastorales de don Diego de Arnedo a la Diócesis de Mallorca (1562-1572)*. 1963-1969, Palma, 2 vols. Ya recogido por SEBASTIÁN, Santiago. "El programa simbólico de la Catedral de Palma". *Mayurqa*, 1969, n° 2, pp. 3-18.

⁴⁶ RUBIN, Miri. *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 68-70 y 126-127. KESSLER, Herbert L. "Shaded with Dust: Jewish Eyes on Christian Art". En: KESSLER, H. L.; NIRENBERG, D. (eds.). *Judaism and Christian art: aesthetic anxieties from the catacombs to colonialism*. University of Pennsylvania, 2011, capítulo 3, pp. 74-114.

⁴⁷ CALVÉ MASCARELL, Óscar. "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval". *Ars Longa*, 2011, 20, pp. 49-68.

blo de Felanitx se realizó tras un episodio por el que los judíos fueron acusados de este tipo de simulaciones en el cuerpo de un esclavo musulmán.⁴⁸

La tensión religiosa fue especialmente intensa entre finales del siglo XIV y comienzos del XV. En un lapso laxo alrededor de los años 1391 y 1413 se produjo una especial intensificación de la actitud antijudía. En concreto, por un lado, desde la plaga de peste de mediados del siglo XIV se suceden en Cataluña y Aragón acusaciones de profanaciones de hostias que evidencian el creciente recelo ante la comunidad judía, que estallará en la primavera y verano de 1391 con el asalto a numerosas juderías en los reinos de las coronas de Castilla y Aragón en aras de la conversión de sus habitantes, y por cuya acción fueron asesinadas cientos de personas y otras miles se bautizaron para evitar correr el mismo destino. Y, por otro, en 1413-1414, tuvo lugar la Disputa de Tortosa, reunión celebrada en la ciudad del Ebro y en la cercana san Mateo entre cristianos y judíos, organizada por el papa Benedicto XIII para el adoctrinamiento de estos últimos y para establecer unas normas de control en la Corona de Aragón que restringiesen sus actividades y les impusieron elementos visuales de diferenciación, así como medidas de segregación espacial y discriminación social y profesional.⁴⁹ Las medidas eran en buena manera acordes con las adoptadas en la vecina Castilla en las leyes de doña Catalina (1412), con clara impronta de fray Vicente Ferrer, como la restricción de lugares de morada. En este tiempo, en el que alcanzó gran vigencia la predicación proselitista de este dominico dirigida a la conversión de judíos, adquiere una especial relevancia el empleo de las artes visuales al servicio de este fin. La aceptación masiva del cristianismo exigirá el establecimiento

de nuevos signos diferenciadores, como en este caso el culto a las imágenes y los debates sobre la importancia del bautismo, por su carácter de ritual que sanciona realmente el acceso a la comunidad cristiana.⁵⁰ Aspectos que recogía el tema de la *Passio Imaginis*.

El culto a las imágenes principalmente se canalizó a través de la Virgen y del Salvador, y de una propaganda antisemita que canalizaba el odio e incidía en temas como la profanación de sagradas formas e imágenes.⁵¹ El primero se recoge en obras actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña procedentes del monasterio de Vallbona de les Monges (mediados del siglo XIV) y del oscense monasterio de Sigena (atribuido a Pedro Serra entre 1363 y 1375), así como en el retablo de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón).⁵² Este último fue realizado hacia 1385-1390 por el llamado Maestro de Villahermosa, que aglutina obras italogóticas del último cuarto del siglo XIV y principios del XV vinculadas a Francisco Serra II o Llorenç Zaragoza. En todas ellas, frente a interpretaciones antisemitas, se ha destacado recientemente la inclusión de la temática en ciclos devocionales y litúrgicos dedicados a mostrar la presencia de Cristo en la Eucaristía.⁵³

Tras el citado asalto a las juderías diversas obras parecen seguir una temática combativa y purgatoria. Así, en el mismo mes de julio de 1391 se hacía el retablo de la Santa Cruz y santa Elena en el portal Nuevo de Valencia; Lluís Borrassà en 1404 contrató el retablo de la iglesia del Salvador de Guardiola (Manresa), en una de cuyas tablas de la predela se pedía la representación de la "Passio Imago Pietatis. So és, com los juheus batearen la imatge del Crucifix, e d'aquella image isqué gran multitat de sanch";⁵⁴ y en 1413 el obispo de Tortosa promovió la difusión de la advocación del Sal-

⁴⁸ ESPÍ FORCÉN, Carlos, *op. cit.*, 2009.

⁴⁹ Sobre este momento histórico, por ejemplo, véase SESMA MUÑOZ, Ángel (dir.). *La Corona de Aragón en el centro de su historia. 1410-1412. El Interregno y el Compromiso de Caspe*. Gobierno de Aragón, 2011.

⁵⁰ PEREDA, Felipe, *op. cit.*, 2007; Primera Parte.

⁵¹ Los estudios internacionales citados en notas anteriores han servido a estudios específicos del ámbito hispano, como el de RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *op. cit.*, 2009.

⁵² GUDIOL, José; ALCOLEA, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, 1987, pp. 51-52. ESPAÑOL, Francesca. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc, 1994, pp. 106-107. MELERO MONEO, Marisa. "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo de Vallbona de les Monges". *Locus Amoenus*, 2002-2003, n° 6, pp. 21-40. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2006, n° 97, pp. 279-347. FAVÀ MONLLAU, César. "El retale eucarístico de Vilafermosa i la iconografía del Corpus Christi a la Corona d'Aragó". *Locus Amoenus*, 2005-2006, n° 8, pp. 105-121. Para contextualizar este proceso en un marco europeo véase SCHEFFER, Jean Louis, *op. cit.*, 2007.

⁵³ MOLINA FIGUERAS, Joan, *op. cit.*, 2008, pp. 33-85.

⁵⁴ SANPERE Y MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 1906, v. 1, p. 128.

vador, que entre otros frutos dio el cambio de advocación en la iglesia de Burriana. El contexto de esta época era tan propicio que según tradición el Cristo del Grao llegó hasta las costas valencianas surcando el mar y entró en el cauce del río Turia en 1411, y fue interpretado por fray Vicente Ferrer como resultado de un crucifijo ultrajado por un judío de Lérida y arrojado a las aguas, y con claras coincidencias cronológicas con la historia del cristo de Balaguer, pero también con el de Burgos.

La narración de la *Passio Imaginis* como instrumento litúrgico y de conversión: el caso del retablo de la catedral de Valencia

En el contexto del que hemos calificado como lapso laxo entre 1391 y 1414 pudo realizarse el retablo formado por tres tablas de la *Passio Imaginis* de la capilla homónima de la catedral de Valencia. Tenemos una aproximación gráfica a esta obra a través del aguafuerte incluido en la voluminosa obra de Juan Bautista Ballester, arcediano de Murviedro en la catedral de Valencia, publicada en 1672 sobre la historia del crucifijo de la iglesia del Salvador en Valencia y en la que vincula la historia del crucifijo de Beirut con la del crucifijo de la citada iglesia, cuya llegada establece en 1250.⁵⁵ Esta idea realmente parte del siglo XVI, pero Ballester persigue el razonamiento geográfico y, sobre todo, histórico que permita corroborarlo. Y entre las muchas razones que aporta para argumentar su tesis desempeña un papel fundamental el retablo entonces expuesto en la capilla de la *Passio Imaginis* de la catedral valenciana, que lo reproduce entre las páginas 454 y 455 de su libro, y aunque ha desaparecido de la mayoría de los ejemplares consultados, en alguno podemos observarlo todavía. Decía el arcediano que fue encargado por el obispo fray Andrés de Albalat para la capilla que hizo construir en la catedral de Valencia; por lo tanto, entre 1262 (fecha de la primera piedra) y 1276 (muerte del obispo). Exponía que las tres tablas eran de antiquísimo y valiente pincel, que la principal representaba la imagen en el suelo de la sinagoga, los oprobios de los judíos, y la lanzada y el manar sangre y agua, la del lado del Evangelio el milagro del paralítico, primero de los realizados con los fluidos de la talla; y la de la Epístola al obispo bautizando a los judíos. Ade-

más, sobre esta iconografía señala que era poco habitual en España, aunque cita el mismo tema en la iglesia de santa Catalina de la misma ciudad. Sobre las figuras del grabado reconocía Ballester que no conseguían mostrar la antigüedad del retablo. En este caso la limitación podemos justificarla por dos razones: una, la que suponía interpretar la pintura mediante el grabado; y dos, y sobre todo, por la incapacidad de los artistas formados en el naturalismo en representar formas figurativas del pasado. Esta limitación era motivo recurrente para defender las cualidades milagrosas de las mismas, como el mismo Ballester argumenta al hablar del crucifijo del Salvador.⁵⁶

Sobre la cronología de la obra, a pesar de las palabras de Ballester y de la similitud compositiva de la escena del banquete en la obra de la abadía de San Salvador de Berardenga y la de la curación del paralítico en la de la catedral de Valencia, debe situarse en la transición del siglo XIV al XV. Asumiendo la ausencia de color y la reconocida limitación en el tratamiento de las figuras, es evidente que la composición y la arquitectura nos remiten más a la cronología que proponemos bajo la confluencia de corrientes italogóticas y del gótico internacional. Muestra una clara configuración espacial con uso de bóvedas, así como de estilizadas columnas en un primer término y vanos que confieren planos de profundidad. A la época señalada también nos remiten detalles como el solado y las vestimentas de los personajes, como puede observarse en el retablo de la Santa Cruz del convento de santo Domingo de Valencia atribuido a Miquel Alcanyís.

Las tablas del retablo de la catedral de Valencia participan de una iconografía del judío reconocible por su vestimenta, como las largas túnicas y cabezas cubiertas por capuchones y sombreros peculiares, como el *pilleus cornutus* o gorro con extremo puntiagudo, y físicamente por sus largas barbas y en la tabla central con personajes con cierta deformidad y gestualidad aleveosa que establece en la mentalidad de la época una vinculación moral como posible raza incrédula, traidora y decidida. Sin embargo, como es frecuente en los reinos hispanos bajomedievales, la caracterización en líneas generales no es denigrante (salvo en la tabla central) pues en este tema se centra en la asimilación del pensamiento cristiano a través del

⁵⁵ BALLESTER, Juan Bautista, *op. cit.*, 1672.

⁵⁶ Así lo hace al tratar el cuadro de 1670 que cubría el crucifijo y representaba su llegada por el río a Valencia: BALLESTER, Juan Bautista, *op. cit.*, 1672, p. 47.



Fig. 2. Retablo de la capilla Passio Imaginis, catedral de Valencia en la obra de Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1672, pp. 454-455. Foto: Biblioteca Nacional, Madrid.

bautismo, como hemos visto favorecía el tema. De hecho, parece relevante en la iconografía del retablo el tamaño que ocupa el recipiente en el que se recogen los fluidos emanados, pues a diferencia de otras representaciones de este tema donde se contienen en un cáliz, con referencia a la Eucaristía y al dogma de la transustanciación, en este retablo el recipiente es una pila, por lo que se crea una relación más próxima al bautismo, una aspiración que impulsó los asaltos a juderías en 1391 y mantuvo la predicación de fray Vicente Ferrer. De hecho, con diferencia de escala la pila se repite en las tres escenas. Insiste en esta idea la representación de dos de los judíos repitiendo la acción de los soldados romanos Longinos (con lanza) y Stefatón (con caña y esponja empapada en vinagre), puesto que de los gestos que parecen guiar al primero se infiere que se sigue la leyenda medieval que aseguraba que Longinos era prácticamente ciego, y que en contacto con la sangre y el agua del Salvador que salió cuando atravesó su costado recuperó la vista y se convirtió.

En la posible cronología que aportamos para este retablo también adquiere una especial relevancia la doble denominación de la capilla de la catedral valenciana; esto es, la *Passio Imaginis* y la Santa Espina. En este último caso por la reliquia regala-

da por san Luis rey de Francia a la catedral de Valencia en el siglo XIII, que se expuso en dicha capilla hasta que en el siglo XVII el arzobispo fray Isidoro Aliaga ordenó que se custodiara con las otras en lugar retirado. La unión de los vestigios de la divinidad y santidad que movían a devoción, y negados por judíos y musulmanes, adquirió especial suerte. En este sentido, son significativas las acciones emprendidas en tiempos de Martín el Humano (1396-1410), que manifestó una extrema devoción a las reliquias, y protagonizó el momento más álgido de búsqueda y cuidado expositivo de las mismas en la casa real de Aragón, reforzando su función simbólica, asociada a la legitimación y consolidación del poder monárquico.⁵⁷ Situación que quedará en cierta medida reflejada en los propios fueros del reino de Aragón, que establecen el día 9 de noviembre como día feriado, y en las Cortes de Monzón de 1585 fue el elegido para la declaración de fidelidad al príncipe.⁵⁸

El segundo tercio del siglo XV supone una reorientación del considerado problema judío, pues la desconfianza se dirige hacia los conversos, cuya denominación de "marranos" para los que abrazaban sólo externamente la religión cristiana, es en sí buena muestra de la constante exigencia

⁵⁷ TORRA PÉREZ, Alberto. "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalanoaragonesa". *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Zaragoza, 1996, t. I, vol. III, pp. 493-517.

⁵⁸ *Actos de Corte del Reyno de Aragón*. Zaragoza, Lorenzo Roble, 1608, vol. II, f. 90.

probatoria de fe, acrecentada desde las conversiones de 1391 que desestabilizaron las fronteras tradicionales entre comunidades y obligaron a la construcción de nuevos signos de identidad donde las líneas divisorias amenazaban con borrarse.⁵⁹ El recelo frente al judeoconverso se extendió, acusándoles de una "mancha" latente a la que no podían renunciar. La calidad de limpieza de sangre, no descender de judíos, musulmanes, herejes o penitenciados fue preciso acreditarla para ingresar en una corporación, un colegio, una universidad, ejercer profesión, etc., hasta su abolición en 1869.

Diversos casos pueden servir para mostrar las actitudes que gravitaban en el pensamiento de la época, y que principalmente décadas después adquieren difusión impresa. Por ejemplo, como reverso o complemento al tríptico del *Cordero Místico*, conciliador entre judíos y cristianos, se ha interpretado *La Fuente de la Vida* (h. 1430), obra importada del taller de Jan Van Eyck hoy en el Museo del Prado procedente del monasterio jerónimo del Parral (Segovia). En ésta, se evidencia la negación judía a la conversión, una conversión "a la imagen", como señala F. Pereda y apunta se produce en un momento de inflexión en la cultura figurativa castellana, y por tanto es una actitud que evidencia un obstáculo real en la peregrinación de la Iglesia militante.⁶⁰ Poco tiempo después, en Mallorca donde en 1435 los judíos disolvieron la aljama de Palma y se bautizaron, se realizó el retablo escultórico de la iglesia de San Miguel en Felanitx, costado para la capilla de la Pa-

sión por la familia Sabet. El retablo, policromado en 1453 por Joan Marçol, ha sido atribuido a Huguet Barxa,⁶¹ así como a Guillem Sagrera como parte integrante del conjunto funerario que realizó para Jordi Sabet y después de que los judíos fueran acusados de la simulación de la pasión en el cuerpo de un esclavo musulmán,⁶² y recientemente se ha apuntado la posibilidad de que sea obra importada.⁶³ El retablo fue trasladado en la segunda mitad del siglo XVI dentro del mismo municipio al edificio de la montaña dedicado al Salvador que evocaba la *Passio Imaginis*, y que como en el caso de Artà se convirtió con el tiempo en santuario mariano.⁶⁴ A finales de siglo el pintor Juan de la Abadía, activo en tierras oscenses, trató el tema, la escena y no tanto la narración, de la Profanación del crucifijo por los judíos (Nueva York, Silberman Galleries).⁶⁵ Un sentimiento de hostilidad hacia el judío que en la transición del siglo XV al XVI en tierras valencianas muestran la obra de Jaime Pérez de Valencia,⁶⁶ ciclos pasionísticos, poemas narrativos y obras pictóricas.⁶⁷

La incorporación de otros iconoclastas a la *Passio Imaginis* durante la Edad Moderna

La expulsión de los judíos en los territorios de las coronas de Castilla y Aragón en 1492, en Portugal en 1497 y en Navarra en 1498 supuso durante varias décadas una cierta relajación en la temática antijudía que buscaba la conversión y el bautismo, así como el recrudescimiento de otra antisemitas que

⁵⁹ NIRENBERG, David. "Figures of Thought and Figures of Flesh: 'Jews' and 'Judaism' in Late-Medieval Spanish Poetry and Politics". *Speculum*, 2006, nº 81, pp. 398-426. Citado por PEREDA, Felipe. "La conversión por la imagen y la imagen de la conversión: Notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna". En: CANALDA, S. et al. (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Universitat de Barcelona, 2011, pp. 227-241.

⁶⁰ PEREDA, Felipe, *op. cit.*, 2011.

⁶¹ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *op. cit.*, 1977, pp. 328-334.

⁶² ESPÍ FORCÉN, Carlos, *op. cit.*, 2009.

⁶³ JUAN VICENS, Antònia. *Els artesans de la pedra i l'escultura arquitectònica. Mallorca c. 1390-1520*. Tesis Doctoral leída en la Universitat de les Illes Balears, 2012; vol. I, pp. 101-102 y 388-389.

⁶⁴ XAMENA, Pere. "Les successives esglésies de Sant Salvador". *Estudis Baleàrics*, 1998-1999, 62/63, pp. 81-86. Diferente hipótesis sobre el recorrido del retablo en CARBONELL I BUADES, Marià. "Sagrerià Parva". *Locus Amoenus*, 2007-2008, 9, pp. 61-78.

⁶⁵ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *op. cit.*, 2009, p. 127.

⁶⁶ PÉREZ DE VALENCIA, Jaume. *Tractatus contra Iudaeos*. Valencia: Alphonsus Fernandez de Corduba, 1484. Estudios en PEINADO MUÑOZ, Miguel. "Jaime Pérez de Valencia, un importante teólogo agustino valenciano del siglo XV: investigaciones sobre su vida y obra". *Confrontación de la teología y la cultura. Actas del III Simposio de Teología Histórica*. 1984, pp. 195-200. PEINADO MUÑOZ, Miguel. *Jaime Pérez de Valencia (1408-1490) y la Sagrada Escritura*. Granada: Facultad de Teología, 1993. CORTES SORIANO, Agustín. "Claves para la comprensión de la figura y el pensamiento teológico de Jaime Pérez de Valencia". *Revista Agustiniàna*, 1994, vol. 35, nº 108, pp. 961-988. AMRAN, Rica. "El Tratado contra los judíos de Jaime Pérez de Valencia". *Revista de Historia Medieval*, 2006-2008, 15, pp. 57-74.

⁶⁷ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. "El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final". En: SIRERA, J. L. (ed.). *Estudios sobre teatro medieval*. Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2008, pp. 157-174. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *op. cit.*, 2009.



Fig. 3. Cristo del Salvador, parroquia del Salvador, Valencia, siglos XIII-XIV.

hostiga al converso.⁶⁸ Además, supuso una adaptación a través de la transferencia de acusaciones a otras religiones. Para el cristianismo y después el catolicismo los judíos fueron la raíz del herético movimiento iconoclasta, pero añadieron nuevas ramas a las que se adaptaron las narraciones sobre los anteriores.⁶⁹ Como frontera más permanente de conflicto la intensidad de las críticas se centró en musulmanes y moriscos, incluso en protestantes.

Numerosos escritos medievales presentan una estructura similar: la comparación de las creencias judías, islámicas y cristianas, para defensa y triunfo de éstas, y en ocasiones a partir de pasajes citados en varias lenguas, incluido el hebreo transliterado.⁷⁰ Así sucede con el *Pugio Fidei* del dominico catalán Ramón Martí de finales del siglo XIII, con el *Libro de las Tres Creencias*, atribuido a Alfonso de Valladolid, converso judío del siglo XIV, con *Scrutinium Scripturarum* del converso Pablo de Santa María y redactado entre 1432 y 1434, y con numerosas ediciones en los siglos XV y XVI, con *Tractatus Zelus Christi* de Pedro de Cavallería, escrito en 1450 y publicado en 1592, con *Fortalitium fidei* de Alfonso de la Espina, teólogo y fraile franciscano, confesor de Enrique IV de Castilla y obispo de Orense, escrito hacia 1459 y con añadidos posteriores circuló ampliamente como manuscrito y tuvo numerosas ediciones, incluso traducciones, en la segunda mitad del siglo XV y primer cuarto del XVI,⁷¹ y con *Tractatus contra Iudaeos* de Jaime (Pérez) de Valencia, obispo auxiliar de Valencia e Inquisidor General del reino valenciano, publicado en 1484 con el fin de mostrar cómo Cristo era el Mesías y por ello se ponía fin a la ley mosaica y comenzaba la evangélica. Especial interés tienen estas dos últimas obras, pues ambas hacen una defensa de las imágenes frente a judíos y musulmanes. La de J. de Valencia, redactada en el ámbito valenciano, lo hace en la "questio quinta"; la de A. de la Espina en el capítulo "Contentit iudeus probare q xptiani sum ydolatre quia adorarit sacramentum altaris: et propter venerationem ymaginum". En él defiende la eucaristía y el culto y reverencia a las imágenes sagradas; y aunque distingue el culto a las mismas entre *latria* para Dios, *dulia* para los santos y *updulia* para la Virgen armoniza la teoría tomista con prácticas y creencias populares que las conferían condiciones milagrosas, sacramentales, y las atribuían manifes-

⁶⁸ MOLINA FIGUERAS, Joan, *op. cit.*, 2008, pp. 33-85.

⁶⁹ La identificación de los judíos como raíz de los movimientos iconoclastas TRACHTENBERG, Joshua. *The Devil and the Jews. The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism*. New Haven: Yale University Press, 1943. Un acercamiento antropológico al estudio de las imágenes en este contexto véase, por ejemplo, BELTING, Hans, *op. cit.*, 2010 (2000). Un análisis centrado en lo hispano en PEREDA, Felipe, *op. cit.*, 2007. Subraya la importancia del conflicto inter-religioso en la deriva de la imagen de culto en la Península Ibérica, que también aflorará en el tiempo de la reforma protestante (en particular pp. 142-143).

⁷⁰ Una exposición de todas estas obras en *Biblias de Sefarad*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012, pp. 296-319.

⁷¹ DE LA ESPINA, Alfonso. *Fortalitium fidei*. Estrasburgo, 1461; Basilea: Richel, antes de 1475; Núremberg, 1485; Lyon: Gulielmus Balsarin, 1487; Nuremberg: Antonii Koberger, 1494; Lyon: Stephano Gueynard, 1511 y 1525. Un resumen analítico del libro dedicado a la crítica de los judíos en MEYUHAS GINIO, Alisa. *De bello iudaeorum, fray Alonso de Espina y su "Fortalitium fidei"*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998. MONSALVO ANTÓN, José M^a. "Algunas consideraciones sobre el ideario antijudío en el Liber III de Fortalitium Fidei de Alonso de Espina". *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*. Universidad de Zaragoza, 1999, t. II, pp. 1.061-1.087. Sobre el libro dedicado a los musulmanes ECHEVARRIA ARSUAGA, Ana. *The Fortress of the Faith*. Leiden: Brill, 1999.

taciones de la divinidad.⁷² La obra de A. de la Espina sobre la Fe cristiana fortalecida contra sus enemigos (herejes, judíos, musulmanes y el demonio), se centra especialmente en los judíos por cuestiones doctrinales, y prolijamente detalla numerosas acusaciones que recogen la animadversión de parte de la sociedad y que, a su vez, su difusión escrita contribuyen a difundirla y exacerbarla. Así, entre las acusaciones encontramos las de envenenar aguas, realizar asesinatos rituales de niños cristianos, y la profanación de hostias y de imágenes sagradas. Clichés heredados y que durante siglos nutrirán las acusaciones de comportamientos probatorios de ataque al cristianismo ante la Inquisición, que el franciscano se encargó de impulsar.⁷³ En este sentido, ofrece como elementos probatorios del odio judío al cristianismo testimonios del ataque a los fundamentos de éste, como las profanaciones de sagradas formas e imágenes religiosas, entre las que desempeña un papel destacado en su discurso el ultraje a la imagen de Berito (Beirut), que fija en el año 708, y que es un claro precedente de su defensa de la consideración de algunas imágenes como portadoras de la gracia divina.

El tema de la *Passio Imaginis* tuvo en su momento creativo dos impulsos contrapuestos. Por un lado, si la iconografía era narrativa, como en el retablo de la catedral de Valencia, una actitud conciliadora con los judíos a través de la conversión, tal y como a mediados del siglo XV defendieron obras escritas como *Defensorium unitatis Christianae* del obispo Alfonso de Cartagena, el *Tractatus contra madianitas et ismaelitas* de Juan de Torquemada y *Lumen ad revelationem gentium* de Alonso de Oropesa. Por otro lado, si la iconografía se centraba en la agresión a la imagen, una forma de evidenciar el persistente carácter deicida de los agresores, tal y como hemos visto manifestaron muchas obras escritas. Con el tiempo, incluso obras impulsadas por el primer motivo se interpretaron en un contexto de fuerte virulencia hacia toda creencia no católica.

Musulmanes y moriscos, así como protestantes desde el siglo XVI, eran enemigos que compartían las mismas actitudes de rechazo a las imágenes religiosas que los judíos, pero a diferencia de éstos

sus ejércitos se encontraban en permanente pugna con los monarcas cristianos, por lo que se hacía más imperiosa la identificación del enemigo que permitiera su aislamiento y denuncia, la predicación para su conversión y, en su defecto, la canalización del odio para su erradicación. Si durante la Edad Media el tema de la *Passio Imaginis* hacía permanente la condena de deicida al pueblo judío, la Edad Moderna, con numerosos frentes encontró en este tema y sus variantes, entendido incluso como prefiguración, una forma de extender la grave acusación a aquellos que compartían actitudes similares de rechazo hacia las imágenes.

El tradicional anacronismo figurativo de época medieval sirvió para trasladar los rasgos con los que se caricaturizaban a los judíos para la representación de la herejía.⁷⁴ Incluso, pueden rastrear-se algunos ejemplos de traslación de prejuicios hacia los musulmanes. En un terreno concreto, el valenciano donde la fiesta eucarística alcanza una enorme importancia desde 1355, en los reinos vecinos de la propia confederación se suceden numerosas acusaciones de profanaciones de la hostia (Barcelona y Perpiñán en el año 1367, Huesca y Teruel en 1377, Lleida y Castelló de Farfanya en 1383),⁷⁵ pero en tierras valencianas se producen los asaltos a las morerías de Crevillente (1385), Játiva y Elda (1386), los intentos de asalto a la de Valencia (1391, 1397 y 1398), y el acontecimiento que realmente impacta a los valencianos de este tiempo se produjo en 1397 con el robo de una arqueta con sagradas formas en Torreblanca por una galera de piratas berberiscos, y que conduciría a organizar la expedición marítima de Tedeliz para recuperarla. En los siguientes siglos los protagonistas fueron los mismos: en junio de 1455, el mismo mes en que fue canonizado Vicente Ferrer, se asaltó la morería de Valencia, un año más tarde el valenciano papa Calixto III con motivo de la batalla de Belgrado instauró la fiesta de la Transfiguración el 6 de agosto, y con ello unía el ataque a los judíos, pues según la tradición cristiana en el monte Tabor junto al Salvador aparecían Moisés y Elías, que no era reconocido por los judíos como profeta, y el de los musulmanes vencidos en el campo de batalla; en 1526 los moriscos saquearon Chilches y profanaron sagradas formas y en 1647

⁷² Habla de una teoría sacramental de la imagen PEREDA, Felipe, *op. cit.*, 2007, pp. 116-121. Aporta una traducción del argumento 24 en pp. 410-417.

⁷³ NETANYAHU, Benzion. *Los Orígenes de la Inquisición en la España del siglo XV*. Barcelona: Crítica, 1999.

⁷⁴ BLUMENKRANZ, Bernhard, *op. cit.*, 1966, pp. 41-45.

⁷⁵ BAER, Yitzhak. *Historia de los judíos en la España Cristiana*. Madrid, 1981, pp. 374-376. Se muestra la especificidad de algunas de acciones en las tensiones dinásticas RUBIN, Miri, *op. cit.*, 1991, pp. 109-115.



Fig. 4. Juan Conchillos Falcó (atribuida) *Rescate del Cristo de Berito*, de finales del siglo XVII. Museo de Klausen (Provincia de Bolzano, Italia). Foto: Víctor Marco.

los piratas berberiscos llevaron a cabo similares profanaciones en Paiporta.

Las artes figurativas en tierras valencianas muestran esa permanente incorporación del musulmán como imagen de iniquidad, deicida, e incluso del derrotado, en este caso sostenida por una realidad coterránea que tanto distaba de la sucedida al otro lado del Mediterráneo con la caída de Tierra Santa y Bizancio. A finales del siglo XIV se ha identificado la substitución del judío como único objeto de persecución, y una mayor intensidad en el musulmán, de manera compartida o exclusiva, favorecida por varios factores: el pogromo de 1391 trasladaba el conflicto a los judeoconvertos, las tensiones con el reino de Granada, las incursiones de piratas con la culminación del asalto a Torreblanca llevándose las sagradas formas, y la cruzada a Berbería.⁷⁶ La vinculación de las dos minorías a una misma imagen negativa la representa Antoni Peris en una de las tablas del martirio de

san Bernardo de Alzira y sus hermanas María y Gracia (Museo de la Catedral de Valencia), principios del siglo XV, pues dos de los verdugos que actúan por orden del gobernador almohade de Carlet contra sus hijos convertidos al cristianismo muestran en las adargas la mano de Fátima y el sello de Salomón o estrella de David, recalando una identidad ya visible por las vestimentas. Y como imagen del vencido que se opone al cristianismo puede contemplarse en el retablo de la Santa Cruz (Museo de Bellas Artes de Valencia), hacia 1400, y atribuido a Miquel Alcanyís, donde el combate de tropas romanas se convierte en lucha entre cruzados y musulmanes. Frente a la violencia del primer caso, en este segundo encontramos un discurso más conciliador al recordar una batalla cuya victoria cae del bando de los que luchan bajo la señal de la cruz.⁷⁷

Aunque el Concilio de Trento no plasmó el uso sacramental de las imágenes, la tradición y la existencia de enemigos que manifestaban signos de repulsa parecidos, permitió que se perpetuara el camino iniciado por autores como Pérez de Valencia y Espina. Así, por ejemplo, Gabriel Vázquez, uno de los más destacados representantes de la escuela teológica de los jesuitas, en su lucha contra la herejía incluyó las imágenes religiosas. En "De adoratione imaginum liber secundus",⁷⁸ no sólo las presenta como elementos, junto a las reliquias a las que dedica el libro tercero, que constituyen el pensamiento cristiano, sino que por negación identifican la herejía. Y en este sentido, establece un claro vínculo entre judíos y musulmanes, que comparten su odio a las imágenes.

La agrupación de los enemigos de la fe católica supondrá una buena parte de las nuevas interpretaciones del discurso narrativo sobre las imágenes. De la transferencia de situaciones nos habla claramente que en la catedral de Barbastro el Santo Cristo de los Milagros se albergase en la capilla *Passio Imaginis*, con cofradía de eclesiásticos de nombre homónimo, y que las fuentes del siglo XVI justifican en los castigos que infringieron los moros al citado crucifijo. También lo muestra durante la Edad Moderna varios crucifijos ultrajados que llegaron a tierras valencianas. El de San Salvador lo hizo en época medieval, pero se construye un nuevo discurso asociándolo con el de Beirut, y

⁷⁶ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Ecos del sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig". *SHARQ AL-ANDALUS*, 10-11, 1993-1994, pp. 325-345.

⁷⁷ Ejemplos contenidos en BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.). *Entre tierra y fe. Los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)*. Valencia: Universitat de València, 2009.

⁷⁸ VÁZQUEZ, Gabriel. *De culto adorationis libri tres*. Alcalá de Henares: viuda de Juan Gracián, 1594.

en el que a las afrentas de judíos se añaden las de los musulmanes antes de arrojarlo a las aguas, y de este modo reprochar a herejes e iconoclastas de su tiempo que tuvieran actos propios desde la antigüedad de los mahometanos.⁷⁹ Por otro lado, resulta significativo que de los crucifijos llegados a tierras valencianas en el siglo XVI uno sea el llamado Cristo del Rescate, ultrajado por musulmanes en Argel, y que se recuperó hacia 1539 mediante pago en medio de sorprendentes acontecimientos;⁸⁰ y que otro sea el del altar mayor del Colegio de Corpus Christi al que el Patriarca Ribera dispensó enormes cuidados para que fuera venerado en desagravio a las vejaciones sufridas en tierras alemanas de las que procede, concediéndole la consideración de reliquia.⁸¹ La idea de desagravio defendida por el cronista Gaspar Escolano al hablar de las numerosísimas fundaciones piadosas que se sucedían en tierras valencianas, también la extendieron otros autores del mismo siglo al hablar de la hospitalidad de la capital a las imágenes destruidas en otros lugares, como hace el primer cronista del Patriarca Ribera al reconocer el deseo de ensalzar lo que otros pretenden postrar, así como el arcediano Ballester, que dice: *Y parece, que es Valencia el refugio de todas las Imágenes que maltrató la infidelidad y profanó la Heregía, según las muchas que oy tenemos.*⁸² La situación desde luego se hizo común en otros lugares de la monarquía hispana; por ejemplo, el rescate remunerado y milagroso del crucifijo va-

lenciano no difiere mucho del Cristo de Medinaceli de Madrid, cuya primera advocación fue la del "Cristo del Rescate", pues fue recuperado en 1682 por los trinitarios después de las afrentas en el norte de África en las plazas de Mámora y Mequinez.

La acción violenta de destrucción de cruces era común (al menos en la acusación) para judíos, musulmanes y protestantes. Los musulmanes consideran un error cualquier manifestación antropomórfica de la divinidad, y además entendían que era un dogma falso, pues defienden que Cristo era profeta y no hijo de Dios, y que no sufrió la Pasión, pues gracias a la intervención divina escapó. Además, en tierras hispanas la destrucción realizada por moriscos añadía una vía de expresión más de posicionamiento ante la tensión generada por la coexistencia en un mismo territorio.⁸³ En el caso de los protestantes se reavivaba en el seno del cristianismo los sentimientos iconoclastas. Durante la Contrarreforma, la destrucción de imágenes por protestantes, entre otros, motivó acciones de desagravio como fundaciones y el desarrollo de la protección a las imágenes, así como la proliferación de publicaciones que sirvieran de estímulo a la veneración de las mismas, insertas en un marco narrativo de gran vigencia. Bajo estas premisas puede entenderse las interesantes obras de Jaime Prades⁸⁴ y fray Juan Andreu de S. Joseph,⁸⁵ la primera publicada en 1596 y la segunda finalizada hacia 1602, publicada en 1625 y reeditada en

⁷⁹ BALLESTER, Juan Bautista, *op. cit.*, 1672, tratado segundo, cap. VII, pp. 365-385.

⁸⁰ Referencias en BLEDA, Jaime. *Quatrocientos milagros, y muchas alabanzas de la Santa Cruz*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1600, pp. 398-403; y ESCOLANO, Gaspar. *Década Primera de la Historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia, 1610, cols. 966-970. Monografías en ANDREU DE SANT JOSEP, fray Antonio Joan. *Relación del milagroso rescate del Crucifijo de las Monjas de S. Joseph de Valencia, que está en Santa Thecla, y de otros*. Valencia: Juan Chrysostomo Garriz, 1625; y ESC LAPÉS DE GUILLÓ, Pasqual. *Historia del cautiverio, i dichoso rescate de la milagrosa imagen de Christo Crucificado, que se venera en el Convento de religiosas de San Josef, i Santa Tecla, del Orden de San Agustin, de la Ciudad de Valencia*. Valencia: Antonio Bordazar, 1740. Estudios en GASCÓ OLIAG, José. "El Santísimo Cristo del Rescate y los Medina". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1950, n° 25, pp. 305-331; ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "Procesión, a su paso por el palacio del Real, por la llegada a Valencia del Cristo del Rescate". *La Gloria del Barroco*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 268-273.

⁸¹ ESCOLANO, Gaspar, *op. cit.*, 1610, l. 5, c. 24, col. 1.072. Sobre la importancia concedida en el tiempo a este crucifijo y la concepción del espacio en el que se halla, que persigue la transmutación e inversión de la capacidad sensorial, véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "El colegio de Corpus Christi entre construcciones: de la obra a la recepción". En: CALLADO, E. (ed.). *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2012, pp. 665-683.

⁸² ESCRIVÀ, Francisco. *Vida del ilustrísimo y excellentísimo señor don Juan de Ribera, patriarca de Antiochía, y arzobispo de Valencia*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1612; cap. XXVII, pp. 251-265; p. 252. BALLESTER, Juan Bautista, *op. cit.*, 1672, p. 49.

⁸³ Sobre este tema PEREDA, Felipe, *op. cit.*, 2007. FRANCO LLOPIS, Borja. "En defensa de una identidad perdida. Los procesos de destrucción de imágenes en Valencia durante la Edad Moderna". *Goya*, 355, 2011, pp. 116-128.

⁸⁴ PRADES, Jaime. *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la Salud*. Valencia: Felipe Mey, 1596. Sobre esta obra destacan los siguientes estudios MARTÍNEZ-BURGOS, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990. FALOMIR, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Generalitat Valenciana, 1994, pp. 89-90. GIL, Yolanda. "Introducción" a la edición facsímil de la obra de Jaime Prades realizada en Valencia, Generalitat Valenciana, 2005. FRANCO LLOPIS, Borja. "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica". *Ars Longa*, 19, 2010, pp. 83-93.

⁸⁵ ANDREU DE SANT JOSEP, Fray Antonio Joan, *op. cit.*, 1625.



Fig. 5. Gozos del santísimo Christo del Grao, para sus Cofrades, y Devotos. Valencia, Imprenta de Joseph Estevan, entre 1773 y 1794.

1631. Ambos soportan la defensa de las imágenes y el principio horaciano en textos de la tradición cristiana, ambos defienden el uso de imágenes y ambos escriben sus obras como reacción a la destrucción de las sagradas, aunque con distinto estímulo geográfico: mientras Prades dirige sus críticas a los herejes de Francia, Alemania e Inglaterra, fray Juan Andreu de S. Joseph las dirige a los musulmanes.

A lo largo del siglo XVI se produjo una constante reflexión sobre las imágenes religiosas y su uso; y ello, tanto por la necesidad de contener por decoro el uso de fuentes del humanismo renacentista, como por la pugna dogmática frente a los no católicos.⁸⁶ La defensa ortodoxa de las imágenes, la crítica de su uso supersticioso, y la defensa de su utilidad didáctica para promover la piedad se hacen omnipresentes a partir del Decreto de 1563 "Sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las Sagradas Imágenes", que recuperando las disposiciones del Concilio de Nicea, legi-

tima la existencia y culto de las imágenes bajo tres premisas: No incurrir en errores doctrinales; reverente culto a través del decoro moral, que evitará un naturalismo exacerbado; y la verdad histórica.⁸⁷ Factor este último que a Francisco Pacheco, en defensa de la corrección iconográfica, le conducirá a una defensa de los crucificados de cuatro clavos sustentada en la autoridad y veneración de ejemplos medievales. La llamada al rigor se mantendrá en el siglo XVIII en tratadistas como Palomino, Interián de Ayala o Mayans, que en buena medida seguían las recomendaciones morales en la representación.⁸⁸ Paradójicamente la defensa de la verdad histórica que rechaza el anacronismo conducirá a la construcción histórica de numerosas imágenes en aras de su legitimidad. Por esta razón, será a partir del siglo XVI y con culminación en el siglo XVII cuando se asocie con fundamentación geográfica e histórica la historia del Cristo de Beirut con la del Salvador, y cuando se espigue en los archivos en busca de respuestas y se halle la narración de los inicios del Cristo del Grao y su vinculación con la interpretación sobre su llegada. En definitiva, en ambos casos se reencontraban elementos de la pugna más antigua del cristianismo sobre el uso de las imágenes, y precisamente por ello adquieren valor universal al poder aplicar no sólo el delito de destruir una imagen, sino de asociar dicha acción a la de decidas.

En el caso del Cristo del Grao el documento probatorio de su llegada era una fabulación piadosa creada desde finales del siglo XVII, pues durante el primer cuarto de siglo varios autores señalaron que no había documento probatorio sobre su origen, y sólo a finales del mismo se cita la existencia de uno muy estropeado. En concreto, Pedro Cubero lo extractó y publicó en 1697,⁸⁹ y de él se hizo un traslado completo en 1731 para ponerlo junto al crucifijo, y se conserva una copia poco conocida de información muy precisa.⁹⁰ En gran medida coincide con el texto basado en la tradición oral

⁸⁶ MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989; analiza la forma y función de la imagen religiosa en la etapa anterior (pp. 220-236) y posterior (pp. 584-610) a Trento.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990 (1649); véase capítulo XV, pp. 713-749 con notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ SANZ, María M. Virginia. *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*. Universidad Autónoma, 1979, pp. 82-85.

⁸⁹ CUBERO SEBASTIÁN, Pedro. *Segunda peregrinación del doctor D. Pedro Cubero Sebastian...* Valencia: Jayme de Bordazar, 1697, cap. XXXV, p. 146. Indicó que la llegada se produjo en 1413, una fecha de mayor compatibilidad histórica con los hechos narrados, y que ha sido frecuentemente seguida, pero la copia del siglo XVIII conservada muestra claramente la fecha de 1411.

⁹⁰ Biblioteca Histórica de la Universitat de València, Manuscrito 864, nº 37. Con anterioridad, usó las fuentes precedentes y parte del citado documento manuscrito, pero aportando signatura errónea, el estudio de DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo. *El Santísimo Cristo del Grao de Valencia. Historia y novena*. Valencia, 1981, pp. 27-39.

que se recogió a finales del XVI y comienzos del XVII: llegó procedente del mar como si fuera el mástil de una embarcación, sobre una escalera de 33 peldaños (en referencia a los años del Salvador a su muerte), a la que estaba adherida sin nudo o ligadura; la figura de Jesús estaba unida con tres clavos al crucifijo de madera redonda y nudosa; embocó el río Turia, y encalló; y las poblaciones de Ruzafa y el Grao se lo disputaron.⁹¹ El documento ofrece minucioso detalle de los acontecimientos por fechas y sucesión de nombres desde su llegada el 15 de agosto de 1411 y durante la década: el convulso tiempo del interregno que tiene como culminación el Compromiso de Caspe, así como la tensión religiosa en la celebración de la Disputa de Tortosa, las luchas entre bandos, el papa Benedicto XIII en Peñíscola... El detalle de los personajes pretende otorgar veracidad, y el del combativo fray Vicente Ferrer, además, prestigiar la imagen e insertarla en el combate frente a los infieles a través de una manifestación que evidenciaba la negación de los principios católicos. En el documento se indica que el dominico, al que muchos consideraban santo, explicó la llegada del crucifijo por la nefanda acción del rabí leridano Moisés Abenabes: lo utilizaba para reproducir los castigos de la Pasión que infringieron sus antepasados de religión a Jesús, temió ser descubierto y lo arrojó al río. Fray Vicente Justiniano Antist, uno de los primeros hagiógrafos del dominico, no incluyó esta predicación, y reconocía la dificultad para establecer los acontecimientos de su vida en Valencia, por lo que decidía poner las cosas *en montón, sin orden, porque no ha sido posible saber cuando sucedieron*.⁹² Y desde luego la predicación en el Grao y la especial devoción del santo no se incluyeron hasta la difusión de la pretendida copia del documento de archivo.⁹³ Por otro lado, la acción del judío se vincula a que el "año pasado" el papa Benedicto XIII reunió a los judíos en Tortosa para "apretarles". Como la disputa de Tortosa se celebró desde febrero de 1413 hasta noviembre de 1414, la supuesta acción y predicación sólo podría producirse desde entonces. A pesar de la esforzada contextualización, son evidentes algunas incoherencias históricas, errores en el uso de la onomástica...⁹⁴ y la explicación de los

acontecimientos milagrosos establece una clara relación con otros casos de gran devoción: por un lado, con el crucifijo de Balaguer, cuya primera referencia queda vinculada a la predicación del dominico en 1412; y, por otro, con las tradiciones del Volto Santo y el Cristo de Beirut, ambas presentes en la propia ciudad de Valencia. La última fue revitalizada con la obra de Juan Bautista Ballester de 1672, cuyo objetivo explícito era engrandecer el culto a través de la defensa de las imágenes.

Las narraciones sobre los crucifijos del Salvador y del Grao otorgaban una cronología y una explicación dentro del sentimiento antijudío, que se avivó y convirtió en antisemita tras la unión de las coronas de España y Portugal en 1580. En el reino Atlántico peninsular se refugiaron muchos judeoconvertos tras su expulsión en 1492, donde gozaron de menor presión de la inquisición incluso tras la expulsión de los judíos de dicho reino en 1497. Con la nueva situación política el problema judeoconverso enfrentó a partidarios de una integración plena y detractores que querían desvelar en ellos la ocultación. En una sociedad en permanente alerta contra la herejía, las afrentas a las imágenes veneradas por los cristianos exteriorizaban no sólo una creencia interior sino una repulsa hacia el cristianismo y, por tanto, una amenaza. El estereotipo medieval del judío infame que reproduce los oprobios en la Pasión de Cristo se repetirá insistentemente. Jaime Bleda publicó en Valencia en 1600 una obra sobre los milagros de la Santa Cruz, en la que detallaba situaciones prodigiosas, muchas sucedidas por las injurias de judíos, musulmanes y otros considerados como herejes. Entre ellas narra la historia del Cristo de Beirut, arquetipo por excelencia de los oprobios de judíos a la santa Cruz, aunque evita vincular este Cristo con alguno de los conservados.⁹⁵

Resulta relevante del recelo hacia el converso el milagro del crucifijo del Salvador en Valencia apuntado a finales del siglo XVI por fray Antonio Juan Andreu. Sin aportar una fecha, cuenta que el rostro del crucifijo se apartó reiteradamente de la mirada de la esposa de un médico judío, horrorizada finalmente lo delató y fue apresado y castigado junto a otros judaizantes. Ballester, que per-

⁹¹ ANDREU DE SANT JOSEP, fray Antonio Joan, *op. cit.*, 1625, capítulo XI, pp. 61-67.

⁹² ANTIST, Fray Vicente Justiniano. *La vida e historia del apostólico predicador San Vicente Ferrer*. Valencia: P. Huete, 1575, p. 142.

⁹³ VIDAL Y MICÓ, Francisco, *op. cit.*, 1735, L. II, cap. XXI, y sobre la devoción a los dos crucifijos, pp. 207-210.

⁹⁴ Agradezco la ayuda del Dr. Mateu Rodrigo en la confirmación de estos aspectos.

⁹⁵ BLEDA, Fray Jaime, *op. cit.*, 1600; milagro 106, pp. 301-304.



Fig. 6. Francisco de Rojas Nieto, *Vespertinas de los opprobios de la Passion de Cristo causados de la casi eternamente ingrata nación hebrea, en modo de diálogos para las tardes de los domingos de la quaresma, ocasionados de lo que se predicó por las mañanas*. Madrid, imprenta del Reyno, 1634. Foto: Biblioteca Nacional, Madrid.

tenecía a la Inquisición, recoge esta tradición y recuerda que las audiencias del tribunal se celebran a cien pasos de la iglesia donde se encontraba el crucifijo, y subraya la devoción que le tenía san Vicente Ferrer,⁹⁶ aunque la primera referencia documental la hallamos en la solicitud de 1616 por la nobleza valenciana para la fundación de la cofradía del santo Cristo de San Salvador. A finales del siglo XVI se ofrecen características de imágenes vivientes: vuelve los ojos ante la ocultación de enemigos, suda ante la pérdida de la Armada Invencible...

La tensión frente a los judeoconversos alcanza su cénit con el caso de Miguel Rodríguez, judío portugués que en 1632 ante la Inquisición confesó el azote y opprobios a un crucifijo que realizó junto a familiares y amigos, incluso a pesar de muestras de extraordinario comportamiento humano de la imagen.⁹⁷ La acusación, similar a la leyenda del Cristo y los judíos de Toledo, que crucificaron la imagen de cera de Jesucristo, y ya recogida por Alfonso X el Sabio en las *Cantigas de Santa María*, o como la del Cristo de Beirut, pero en la que finalmente se producía la conversión, volvió a conmocionar a la sociedad. Ahora, proclive a este pensamiento por las tensiones de separación de Portugal bajo la rama española de la casa de Habsburgo, y que avivó la obra de Francisco de Rojas Nieto, *Vespertinas de los opprobios de la Passion de Cristo causados de la casi eternamente ingrata nación hebrea*, publicada dos años más tarde. Con ella nuevamente se trasladaba a su época las afrentas infringidas a Jesús por los judíos al recordar las que realizaban a la representación de Cristo. De este modo, el diálogo quinto habla de la destrucción de cruces y crucifijos, principalmente en Portugal, y de modo elocuente el frontispicio de la obra es un grabado con judíos vestidos de época infringiendo daños a un crucifijo.⁹⁸ Además, el caso concreto del oprobioso agravio, confesado y finalizado con la exposición de los hechos en el concurrido Auto de Fe celebrado en 1632 en Madrid, adquirió especial difusión a través de la stampa y la palabra, cuya licencia de impresión recayó en el arquitecto Juan Gómez de Mora,⁹⁹ responsable del tablado del acto; y finalmente una monumental plasmación arquitectónica y pictórica. Se derribaron las casas de la calle de las Infantas donde acontecieron los sucesos, como en Valencia sucedió en 1501 con el castigo a un judaizante y que dio lugar a la plaza de la Cruz Nueva. La reina Isabel de Borbón fue patrona de la nueva fundación, pero diversos obstáculos hicieron que la iglesia se acabara tras su muerte. Finalmente, desde la inauguración en 1651 de la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia del convento de los capuchinos del Santísimo Cristo de la Paciencia pudo contemplarse un programa forma-

⁹⁶ ANDREU DE SANT JOSEP, Fray Antonio Joan, *op. cit.*, 1625, pp. 59v-60. BALLESTER, Juan Bautista, *op. cit.*, 1672, pp. 235-240, 286-287.

⁹⁷ PULIDO SERRANO, Juan Ignacio. *Injurias a Cristo: religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII: análisis de las corrientes antijudías durante la Edad Moderna*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes, 2002.

⁹⁸ ROJAS NIETO, Francisco De. *Vespertinas de los opprobios de la Passion de Cristo causados de la casi eternamente ingrata nación hebrea, en modo de diálogos para las tardes de los domingos de la quaresma, ocasionados de lo que se predicó por las mañanas*. Madrid: imprenta del Reyno, 1634.

⁹⁹ MORA, Juan Gómez de. *Auto de la Fe celebrado en Madrid este ano de MDCXXXII*. Madrid, 1632.

do por varios cuadros de grandes dimensiones que eran recuerdo de los sucesos que encendieron los ánimos, por estar realizados por judíos y portugueses, y que hacían de Madrid una *Nueva Jerusalén*. Precisamente éste fue el título de la obra publicada en 1709 por Mateo de Anguiano para narrar los hechos y avivar el culto en el nuevo siglo.¹⁰⁰ Como avivados quedaron los ánimos con la reedición en 1651 y 1687 de *Pugio Fidei* escrita a finales del siglo XIII por el dominico catalán Ramón Martí, y cuyas ideas ya habían sido divulgadas a través de la imprenta por el plagio que hizo Petro Colonna Galatino (Galatinus) en *De arcanis catholicae veritatis* (1515).

Desde las iglesias del Salvador de Valencia y Santa María del Grao se reconocerían los muchos puntos en común que tenía la historia de sus crucifijos con el ultrajado y destruido en Madrid, y probablemente causaría interés la devoción suscitada en la villa y corte madrileña. En la iglesia valenciana, las reformas emprendidas en acción de gracias a la finalización de la sequía que acompañó la peste de mediados de siglo XVII culminó con una reestructuración de todas sus capillas, que pasarían ahora a estar dedicadas exclusivamente a los momentos de la Pasión de Cristo, que completaba el nuevo retablo mayor que albergaba el crucifijo ultrajado por judíos y musulmanes, y con milagrosas características "vivientes".¹⁰¹ Como en el Colegio de Corpus Christi, donde el venerado crucifijo ultrajado por no católicos se expone los viernes tras retirar cortinas y bajar mediante tramoya un

cuadro, en el nuevo retablo del Salvador de 1670 se hizo lo propio con un cuadro de acreditado pintor que representó la llegada del crucifijo a Valencia.¹⁰² Finalmente, Juan Conchillos, tras su estancia de aprendizaje en Madrid, pintó para el coro *dos celebres quadros de más de 20 palmos de alto*: uno de los martirios y lanzada al Cristo de Berito y otro de su llegada a Valencia contra las corrientes del Turia, que en opinión del experto y amigo Antonio Palomino *son de lo mejor y más bien historiado que hizo*.¹⁰³ En concreto, se colocaron en 1702 con la siguiente disposición: la historia de Beirut en el lado del Evangelio y la llegada a Valencia del Cristo del Salvador en el de la Epístola. Además, sobre las puertas de las sacristías se colocaron las "perfectas y primorosas" estatuas de San Vicente Ferrer y Santo Tomás de Villanueva.¹⁰⁴

Aunque lamentablemente muchos de los elementos se perdieron en restauraciones y destrucciones (el retablo en 1823 y los cuadros en la Guerra Civil),¹⁰⁵ a buen seguro creó un programa ambicioso que pretendía fijar la construcción de su sorprendente historia a través de las fuentes señaladas sabemos que la iglesia quedó configurada como una exaltación de la Pasión, que se hacía cercana y emotiva a través del crucifijo sometido a los mismos oprobios y que ahora se narraba mediante cuadros de gran formato que lo flanqueaban y con santos que otorgaban antigüedad y carácter transcendente. Se creó un espacio de cuidado componente emocional en el que la construcción

¹⁰⁰ Sobre este famoso episodio ocurrido en Madrid véase PULIDO SERRANO, Juan Ignacio, *op. cit.*, 2002.

¹⁰¹ FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992 (ed. en inglés 1989), pp. 323-357; aunque con ejemplos principalmente del mundo germánico. En el caso hispano puede verse GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cántigas de Alfonso X el Sabio". *Goya*, 2007, n° 321, pp. 324-342.

¹⁰² BALLESTER, Juan Bautista, *op. cit.*, 1672, pp. 304-305.

¹⁰³ PALOMINO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica. Tomo Segundo. Práctica de la pintura*. Madrid, viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 493. Las obras de Conchillos se han relacionado con un elaborado boceto de cómo se sacaba de las aguas (PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "Novedades sobre Juan Conchillos, pintor valenciano". *Gazette des beaux-arts*, 2002, v. 139, n. 1.602-1.607) y otro que lo representa flotando sobre las aguas (MARCO, Víctor. *La pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII (1630-1737)*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Alcalá de Henares, 2010, pp. 80-81). Este cuadro, hoy en el Museo de Klausen, provincia de Bolzano, perteneció a María de Neoburgo, desde 1689 segunda esposa de Carlos II, y lo ha vinculado este último autor con los ensayos de Conchillos sobre esta temática.

¹⁰⁴ ORTÍ Y MAYOR, José Vicente. *Historia de la Milagrosa imagen de el Santo Christo de San Salvador...* 1709, cap. II, apartado 6. Teixidor afirma que se pusieron las esculturas por la visión de sor Inés de Benigànim, que recoge la hagiografía realizada por el oratoriano padre Tosca (TEIXIDOR, Fray Josef, *op. cit.*, 1895; t. I, p. 363).

¹⁰⁵ Sitúa los cuadros en el mismo lugar CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, t. II, p. 354. Flanqueando el nuevo retablo de 1825 los cita HERNÁNDEZ, Joaquín. *Resumen de la historia del Santísimo Cristo del Salvador de Valencia*. Valencia: José Rius, 1850. El barón de Alcahalí los cita a finales del siglo XIX en el mismo lugar y además dice que uno de los lienzos para el convento de San Sebastián de Valencia fue "Los herejes arrojando al fuego un Crucifijo" ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 93. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992.

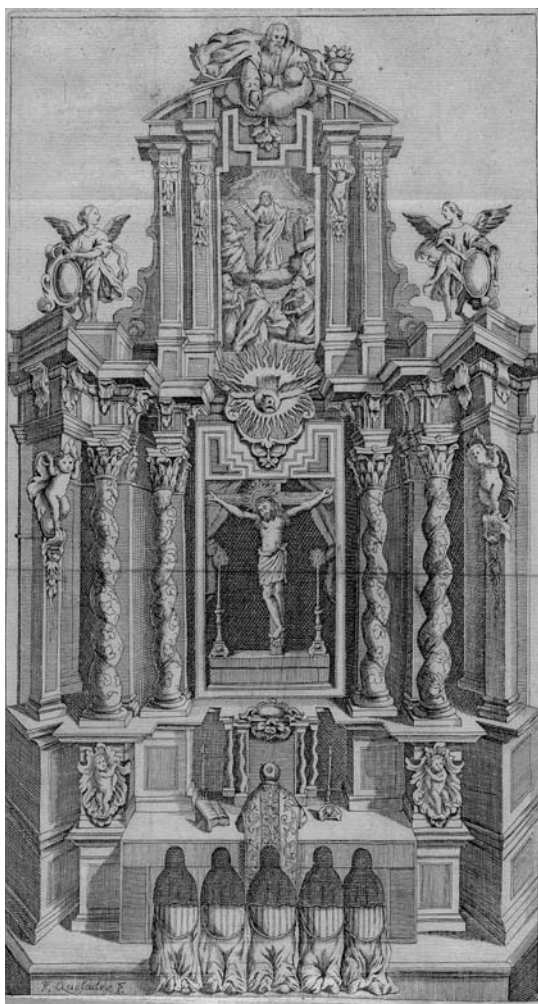


Fig. 7. Retablo mayor de la iglesia de San Salvador, terminado en 1670. Grabado de Francisco Quesádez en la obra de Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Cristo de S. Salvador de Valencia*. Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1672. Foto: Biblioteca Nacional, Madrid.

histórica y su plasmación pictórica desempeñaron un importantísimo papel de credibilidad. Y cuyo impacto en la sociedad se aseguró mediante un auto sacramental sobre el Cristo del Salvador, y que tal vez puede explicar algunas de las obras finalmente colocadas en 1702: bien tras el éxito del auto o al servicio de éste dada la dificultad escenográfica de las escenas de los oprobios y su llegada a Valencia remontando las aguas del Turia en plena crecida. Los implicados así permiten

creerlo, pues fue compuesto por Vicente Díaz de Sarralde, abogado del Real Consejo de Valencia, a instancias de José Castelví y Alagón, marqués de Villatorcas, miembro del Consejo de Aragón y gobernador de Valencia.¹⁰⁶ El argumento seguía estrictamente la explicación pretendidamente histórica de la obra de Ballester, y como éste aúna la amenaza de judíos y paganos (agrupados en los musulmanes). Esta adaptación a los nuevos tiempos y peligros, se aprecia también en la exaltación eucarística a la que queda vinculada la imagen, como también sucedía en la solemne ceremonia eucarística celebrada los viernes en el Colegio de Corpus Christi, donde también se desvelaba un crucifijo ultrajado. Así, el auto finaliza con las palabras: *Es Cristo en su Imagen Sacra / un portento de portentos, / quando es en la Eucharistia / un misterio de misterios*. Puesto que como decía la loa para dicho auto: *De Christo es dos vezes copia, / una en lo que representa / y otra (aun con mas propiedad) / porque en Berito, à la fiera / turba de Hebreos, pasó / la Imagen, la Passion mesma, / que el Nazareno Sagrado. / Y si en ella se renueva / de la Passion memoria; / que mucho, que yo pretenda / hazer de ella alegoria / al Sacramento, que acuerda / tambien la Passion de Christo*.

En el caso de Santa María del Grao, a comienzos del siglo XVII se desconocía el preciso documento que habla de sus primeros años en el Grao; es más, explícitamente se negaba la existencia de documentación escrita que hablase de su procedencia, y sólo cita las intercesiones milagrosas a lo largo del siglo XVI: durante las inundaciones de 1520 y en un incendio de 1600.¹⁰⁷ Será avanzado el XVII cuando se diga que Vicente Ferrer explicó su llegada porque fue arrojado a las aguas por un rabí leridano. Y así lo recogen sus biografías a partir del siglo XVIII, ya disponible y visible junto al altar mayor la copia de 1731. El documento probatorio de la llegada del crucifijo fue tal vez redactado al tiempo que crecía la devoción en el convento de los capuchinos del Santísimo Cristo de la Paciencia de Madrid y en el ambicioso proyecto de la iglesia del Salvador de Valencia. Con ambos casos el documento mostraba una situación parecida; esto es, el reprochable comportamiento de la *nación hebrea*, acompañado por situaciones extraordinarias.

¹⁰⁶ DÍAZ DE SARRALDE, Vicente. *Auto sacramental, historial y alegorico intitulado El Salvador en su imagen, derivado de la sagrada historia y prodigiosa venida del santo Christo de S. Salvador a la ciudad de Valencia*. Valencia: imprenta de Francisco Mestre, 1701.

¹⁰⁷ ANDREU DE SANT JOSEP, fray Antonio Joan, *op. cit.*, 1625, capítulo XI, pp. 61-67.

Más elocuente si cabe de la selectiva mirada hacia el pasado puede resultar en este tiempo el caso del retablo de la *Passio Imaginis* de la catedral de Valencia, puesto que Juan Bautista Ballester lo utiliza en su obra redactada en 1670 como el elemento fundamental para probar su tesis: el Cristo del Salvador es el Cristo de Beirut, y fue sometido a oprobios por los judíos y por los musulmanes. En concreto, los judíos recrearon en él las injurias de la pasión en el año 765 ó 766, un dato cuatro siglos incompatible con san Atanasio de Alejandría y que muestra la utilización última de Sigeberto de Gembloux (siglo XII), cuya obra se publicó desde comienzos del XVI.¹⁰⁸ Según Ballester el crucifijo fue sometido a las mismas vejaciones por los musulmanes cuando conquistaron la ciudad en el año 1250, como defendió en su sermón el día de la *Passio Imaginis* de 1651 el dominico fray Hermenegildo Cerdá, el mismo año en el que se inauguró la capilla del Santísimo Cristo, también ultrajado por judíos, de la iglesia del convento de los capuchinos del Santísimo Cristo de la Paciencia en Madrid. Sin embargo, en el caso valenciano es evidente el deseo de centrar las culpas en un enemigo que asolaba sus costas. Por esta razón, se expone que con motivo de la conquista musulmana de Beirut, se eliminaron las imágenes cristianas, en su gran mayoría fueron destruidas, mutiladas y algunas arrojadas al mar por irreverencia o para su salvación. Éste se creyó era el caso de la imagen venerada en Valencia, a la que llegó sin el brazo derecho tras cruzar el Mediterráneo y remontar el Turia.¹⁰⁹ No carecía de interés la coincidencia de fechas, puesto que la imagen partía de una tierra perdida por el cristianismo y recibía cobijo en otra al otro extremo del Mediterráneo recuperada a los musulmanes, y cuyos monarcas ostentarían el título de reyes de Jerusalén desde tiempos de Fernando el Católico. Además, Ballester que muestra una defensa acérrima de un pretendido rigor histórico, así como del decoro que suscite un reverente culto, evidencia la supeditación de todos los aspectos a este último, como lo muestra en su opinión los infinitos retratos de la imagen de la representación del brazo derecho, con el que no llegó.

Ballester, que era calificador y juez ordinario del Santo Oficio de la Inquisición y arcediano de Murviedro (Sagunto) en la catedral de Valencia desde

1652, y sustentaba en gran medida su tesis en “el antiquísimo retablo, en el qual oy vemos pintada en tres quadros, y tablas del, la historia de Berito, de donde vino”, reproducida en su libro mediante aguafuerte, curiosamente reconoce que en los dieciocho años que llevaba como arcediano no se había percatado antes de que en el retablo estaba la historia del Cristo de Beirut, ejecutada con pincel antiquísimo. Ahora, volvía sus ojos hacia una pintura por su capacidad de ser documento histórico y, por tanto, elemento probatorio. Además, con capacidad de incidir en el presente. No olvidemos que en su libro a la historia del Cristo de Berito se sumaba una acción de destrucción de imágenes parecida de los musulmanes, como en su opinión lo probaba la fecha de llegada y que lo hiciera mutilada.

Epílogo

Como hemos visto, el tema de la *Passio Imaginis* tuvo a lo largo del tiempo relaciones con la consagración de los espacios sagrados; con las reliquias pues el objeto de la historia que narraba era en sí mismo una; y con la conversión a través de las manifestaciones de la divinidad en ellas, y disputa entre religiones ante la imposición o negación de estos principios. En estos últimos aspectos puede establecerse una cierta evolución. Probablemente un tema que se mostró conciliador y estímulo para el bautismo de los judíos fue transformándose en el contexto de un problema interno. Primero el de los judíos, y con su expulsión el de los judeo-conversos, musulmanes y otros nuevos cristianos, como los moriscos. Después, con la expulsión de estos últimos en 1609 la atención se centró en el problema externo con tintes políticos: la lucha contra los musulmanes en el control del Mediterráneo y contra las escisiones del cristianismo en el dominio de gran parte de Europa y el Atlántico. En este contexto puede entenderse el éxito de leyendas y narraciones que hablan de la milagrosa llegada de crucifijos por el mar.

Como señaló el filósofo Julián Marías en su interpretación de España, desde época medieval al XVII el elemento constitutivo, su pretensión dominante o vocación fue un estado confesional bajo el cristianismo, lo que suscitó la lucha contra ju-

¹⁰⁸ Las fuentes que reconoce Ballester a lo largo de su obra son: san Atanasio de Alejandría, el manuscrito del vicario del Salvador mosén Juan Tafalla, el resumen del archivo de la parroquia realizada por el doctor Fulgencio Vives de Monçonís, la obra de fray Antonio Juan Andreu sobre el Cristo de santa Tecla, Alonso del Castillo Solorzano en *Sagrario de Valencia*, y el sermón de 1651 del dominico fray Hermenegildo Cerdá.

¹⁰⁹ Muchas de estas referencias en CUBERO SEBASTIÁN, Pedro, *op. cit.*, 1697, p. 160.

díos y musulmanes, y frente a la escisión provocada por la Reforma, así como el permanente recelo hacia los conversos. Sólo a partir del siglo XVIII se identifica un proyecto de España en sí misma, centrado en su construcción y desarrollo.¹¹⁰ El criticismo ilustrado cuestionó muchos de los argumentos que fueron construyéndose a lo largo de los siglos. Así, fray Josef Teixidor negó la tesis de Ballester, puesto que denunciaba la ausencia de pruebas que vinculasen al Cristo de Beirut con el del Salvador, la especial devoción que tuvo a éste el también dominico fray Vicente Ferrer, así como la ausencia de referencias anteriores a 1548. Sin embargo, sí mantuvo la información que el arcediano aportó sobre el retablo de la catedral en la capilla de la *Passione Imaginis*, llamada de este modo en su opinión porque habiéndola erigido el obispo fray Andrés Albalat, hizo pintar en su retablo el hecho de la Pasión de la Imagen de Berito, cuya antiquísima pintura duró hasta que, probablemente atendiendo a criterios estéticos y de sensibilidad, el canónigo José Manuel Sanchis de Oribay, que murió en 1745, cambió el retablo "con sentimiento de todos" y se colocó la pintura de san Dimas, el Buen Ladrón.¹¹¹

El cristianismo se apoya en la evocación, la emulación, el simulacro para encender los corazones. Durante la Edad Media se redimió a los romanos como verdugos de Cristo, por el pacto iglesia y estado desde tiempos del emperador Constantino, y su lugar frecuentemente será ocupado por los judíos, pertinaces en su negación. Y por limitaciones figurativas, pero también por intenciones emotivas, los verdugos serán representados con vestimentas y en arquitecturas contemporáneas. Este anacronismo unido a los oprobios a la imagen, construyó cuadros vivos de la Pasión que contribuyeron a hacer presente la historia. La devoción suscitó narraciones e imágenes, que se comple-

mentaron y retroalimentaron sentimientos. A su vez, estas plasmaciones textuales y gráficas impulsaron otras coincidentes. En ocasiones por lo sucedido en la corte, en otras ocasiones en las mismas ciudades. Una amplia cultura local, que se manifiesta en tradiciones y devociones, se intelectualiza y se hace historia con la aspiración de perdurar. Y dicha interpretación vuelve a aportar motivos para la iconografía.

A partir del siglo XVI la Reforma protestante eliminó parte de los argumentos de estas obras en su ámbito de actuación, y muchas desaparecieron, pero en sentido opuesto reforzó el interés por ellas en el ámbito católico, y extendió las actitudes a los mismos protestantes, así como a los musulmanes. La extensión de estas actitudes a otras confesiones tenía gran relación con la pugna militar, con trasfondo religioso, que mantuvieron los reyes españoles, y que permitió extrapolar no sólo la acusación de iconoclastas, sino la de decidas a los que las perpetraban. La narración se adaptada a nuevas circunstancias, a nuevos enemigos. En éstos se persigue la conversión o el castigo, y en los cristianos la reafirmación de la fe. A este fin se revisaron tradiciones medievales, se buscó en los archivos y se miró las obras de arte del pasado. Siempre seleccionando los elementos para una nueva narración que debía ajustarse. Por el tratamiento de los personajes y la iconografía urbana el tema también se convierte en contemporáneo al espectador de la Edad Moderna, pero por esto mismo requiere su permanente reemplazo. Y la temática identifica mediante una actitud reconocible, el ataque a las imágenes, a los enemigos de la fe cristiana y consigue exacerbar el sentimiento religioso y político contra ellos. Y, al tiempo, el desagravio a las imágenes se convierte en una parte consustancial de la identidad católica.

¹¹⁰ MARÍAS, Julián. *España inteligible*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. En este sentido, el acercamiento a las minorías religiosas que se hace en esta obra se relaciona con la configuración de una identidad nacional. Un análisis circunstanciado del uso de las imágenes al servicio de la conversión de judíos y musulmanes y de los conversos forzados en PEREDA, Felipe, *op. cit.*, 2007.

¹¹¹ TEIXIDOR, Fray Josef, *op. cit.*, 1895; t. I, pp. 360-365. SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, 1909, p. 315.