

ORIGEN Y FUENTES TEXTUALES DEL CALVARIO DE LA REDENCIÓN.

APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DE LOS PATRIARCAS VENERANDO LA IMAGEN DE CRISTO EN LA CRUZ*

Rubén GREGORI

Universitat de València
Departament d'Història de l'Art
Ruben.Gregori@uv.es

Recibido: 27/4/2016

Aceptado: 24/5/2016

Resumen: El ciclo de la Pasión de Cristo ha sido, si no el que más, uno de los temas con mayor representatividad a lo largo de la historia de las imágenes. Desde la Santa Cena hasta la Ascensión, los episodios del tormento del nazareno se han ido plasmando en la gran mayoría de los soportes pictóricos y escultóricos, convirtiéndose de esta manera en referentes visuales para toda la sociedad. De entre todos ellos, sin embargo, hay que señalar por su gran significado el tema de la Anástasis, la bajada a los infiernos de Cristo y su posterior resurrección, efectuada tras la liberación de los patriarcas del Limbo.

Con un alcance y trascendencia tan remarcable, puesto que la Anástasis subraya la victoria de Cristo sobre la muerte, no es de extrañar que rápidamente se codificase y se difundiese la imagen del Salvador rescatando a los padres del Antiguo Testamento de las fauces del Tártaro¹. Sin embargo, no es el descenso ni la liberación de los ancianos el tema de este trabajo, sino el momento que precede al traslado de estos al Paraíso, cuando los patriarcas piden a Cristo ver y reverenciar su cuerpo en la cruz.

Esta curiosa petición dio a luz un tipo iconográfico de gran singularidad pero con escasa representatividad y exiguo alcance, pues hasta ahora únicamente se ha detectado en el transcurso del siglo XV y circunscrito al ámbito de la Corona de Aragón. No obstante, antes de centrarnos en las representaciones de la veneración de la cruz por parte de los patriarcas, también conocido como Calvario de la Redención, emprendemos el análisis de las fuentes que dieron lugar a la aparición del mismo.

Palabras clave: Calvario de la Redención; *Descensus ad inferos*; patriarcas; literatura catalana.

Abstract: The Passion of Christ is one of the most depicted cycles throughout the history of images. From the Last Supper to the Ascension, the episodes of Jesus's torments have been represented in many paintings and sculptures. In this way, it became a visual reference to all society. Among the abovementioned episodes, we may highlight, for its great significance, the Anastasis, that is to say, Christ's Descent into Hell, the liberation of the Patriarchs from Limbo and His later resurrection.

* El presente artículo ha sido realizado en el marco de la beca predoctoral "Atracció al Talent" de la Universitat de València. Además, el texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *Recepció, Imagen y Memoria en el Arte del pasado* (HAR 2013-48794P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la Universitat de València. Por otra parte, quisiéramos agradecer la guía y las sugerencias de nuestro director Amadeo Serra.

¹ Para una visión sobre la gestación y difusión de la Anástasis en el arte medieval, consúltese GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011).

With its remarkable reach and transcendence, as the Anastasis underlines the victory of Christ over death, it is not surprising that the image of the Old Testament patriarchs being rescued from Hell by Christ was soon codified and depicted². However, it is not the descent or the liberation of the venerable elders the subject of this article, but the moment that precedes their transfer to Paradise, when the Patriarchs ask Christ if they can see and venerate His body on the cross.

This curious request gave birth to a new and singular iconography with insufficient representativeness and meager scope. So far, it has only been detected during the 15th century and always confined to the Crown of Aragon. Nevertheless, before focusing on the representations of the veneration of the cross by the Patriarchs, also known as the Calvary of Redemption, we will start by analysing their literary sources.

Keywords: Calvary of Redemption; *Descensus ad inferos*; patriarchs; Catalan literature.

Germen y difusión del *Descensus ad inferos*

El tema de la Anástasis incluye el Descenso a los Infiernos –o *Descensus ad inferos*– en el que se narra la bajada de Cristo al Limbo para rescatar a los patriarcas. Este espacio, también conocido como el Seno de Abraham³, formaba parte del piso superior del infierno en el que no se aplicaba ningún castigo más que la ausencia de Dios. A causa del Pecado Original, los padres veterotestamentarios tenían que aguardar la venida del Salvador –cuya llegada fue anunciada por los Santos Inocentes– para así poder abandonar el averno, entrar en el Cielo y ser recibidos por Enoc y Elías⁴. Con la muerte del Hijo de Dios, la humanidad fue absuelta por la falta que supuso la caída de Adán y Eva, y, por tanto, también lo fueron aquellos que habían permanecido custodiados en el Limbo: los primeros padres, Abraham, Jacob, Moisés, David, Salomón, etc. Por el sacrificio de Cristo, no solo fueron liberados, sino que también obtuvieron el perdón.

El relato del *Descensus ad inferos* forma parte, junto a las *Acta Pilati*, del Evangelio de Nicodemo. Este texto apócrifo tiene una fecha muy tardía, pues solamente aparece en algunos manuscritos latinos con posterioridad al siglo X, debido a que las dos piezas literarias que lo conforman son independientes entre sí. De hecho, cada una de las dos partes tiene autonomía sin la otra y una conclusión propia, por lo que se corrobora la hipótesis de que cada fragmento es unitario⁵. Centrándonos en el segundo documento –datado en torno a los siglos II-III–, consta el *Descensus* de once capítulos (caps. XVII-XXIX) en los que se va narrando por boca de Leucio y Carino, hijos de Simeón, cómo Cristo bajó a los infiernos, siendo esta empresa nada deleznable, pues su

² For an overview about the origin and diffusion of the Anastasis in the Medieval art, see GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011).

³ “[...] Sobre el Limbo, en su concepción antigua de *Seno de Abraham* o lugar donde residían las almas justas del Antiguo Testamento en espera de su liberación por Cristo, tan solo San Lucas (XVI, 22-24) se refiere parabólicamente a él en ocasión de narrar cómo Epulón, desde los infiernos, pidió a Abraham que enviara a Lázaro para mitigar sus tormentos”. CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel y SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): p. 94.

⁴ TOLDRÀ I VILARDELL, Albert (2000): pp. 130-131.

⁵ “[...] tanto el título de *Evangelium Nicodemi* como la unión de las dos partes antedichas se deben a un autor de la época carolingia, que se fió demasiado de cierta alusión adicional a Nicodemo que se encuentra en el prólogo de *Acta Pilati*”. SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): p. 396.

paso por el inframundo cosechó distintas victorias⁶. Durante los tres días que permaneció en el averno quebrantó las puertas que daban entrada al abismo, venció a Satán y liberó a los cautivos que allí se encontraban, los padres del Antiguo Testamento, todo ello antes de obrar el milagro más grande, su resurrección.

Del manuscrito original del *Descensus*, como apunta Aurelio de Santos, “[...] no se conserva más que una recensión griega. Pero existen dos versiones latinas: la A sigue de cerca el relato griego, mientras que la B se aparta bastante de él y ofrece, además, el interés de haber sido en Occidente la difusora de las ideas del *Descensus*”⁷. Por su conexión con el tema que tratamos, la contemplación de la cruz por los patriarcas, abordaremos la edición Latín B, ya que en ella encontramos una imprecisa alusión a la petición de poder contemplar la imagen del crucificado. Y es que hay que apuntar que en ninguna de las dos versiones del manuscrito se encuentra mención alguna a la demanda de los cautivos. Sin embargo, no es óbice esto para encontrar, como en su día apuntó Judith Berg “[...] a vague precedent for this incident in one of the versions of the Gospels of Nicodemus, specifically the one called «Latin B» by scholars”⁸.

Al respecto, dice la edición Latín B en el capítulo XXVI: “Entonces todos los santos [los patriarcas] de Dios rogaron al Señor que dejase en los infiernos el signo de la santa cruz, señal de victoria, para que sus perversos ministros no consiguieran retener a ningún inculpado a quien hubiere absuelto el Señor. Y así se hizo; y puso el Señor su cruz en medio del infierno, que es señal de victoria y permanecerá por toda la eternidad”.

Vemos, por tanto, que es el Evangelio de Nicodemo el primero en recoger de forma extensa y descriptiva el relato de la bajada a los infiernos, si bien se pueden detectar previas alusiones en el Credo de los Apóstoles y en distintas referencias bíblicas⁹: Sal. 9, 14; Sal. 24, 7; Sal. 30, 4; Sal. 107, 10-16; Mt. 12, 40; Mt. 27, 51-53; Rm. 10, 7; 1 P. 3, 18-20; Ef. 4, 7-10¹⁰.

De este modo, será a partir del apócrifo de Nicodemo cuando la narración del *Descensus* se irá expandiendo por toda Europa. Además, contribuyeron a la difusión del tema otros textos que fueron compilando en sus páginas la descripción de la entrada de Cristo en los Infiernos. Encontramos, por ejemplo, el Evangelio de Bartolomé (siglos V-VII), en el que, a través de preguntas por parte del apóstol a Jesús, se cuenta cómo Cristo

⁶ “[...] el autor del manuscrito hallado y traducido es Nicodemo, de ahí el nombre del evangelio (desde luego, el nombre de Nicodemo no corresponde al autor o compilador real-histórico pero esto no tiene ninguna importancia desde el punto de vista del artificio literario y del texto en el texto). Sin embargo, lo que vuelve aún más laberíntica la narración es que la parte del *descensus* tiene como autores a los hijos de Simeón. Este dato la coloca en una dimensión aún más lejana, en términos de verosimilitud”. ZÚÑIGA, Mónica (2012): pp. 241-243 –para la cita véase p. 243–.

⁷ SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): p. 400.

⁸ BERG SOBRÉ, Judith, (1979): p. 307.

⁹ Hay que apuntar que en el Antiguo Testamento no hay menciones consolidadas a la resurrección –más bien alguna referencia a la otra vida–, ya que esta se manifiesta a partir de la llegada de Jesucristo. ZÚÑIGA, Mónica (2012): pp. 248-249. Sin embargo, ello no impide que se detecten en los Salmos pasajes que apunten a la salvación de la muerte como los que se exponen.

¹⁰ Miguel Àngel Català y Vicente Samper añaden también Lc. 23, 47, aunque en este caso el pasaje se refiera a la muerte de Jesús: “Cuando el centurión vio lo que había acontecido, dio gloria a Dios diciendo: Verdaderamente este hombre era justo”. CATALÀ GORGUES, Miguel Àngel y SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): p. 94.

abandonó temporalmente la cruz para, en cuerpo y alma, rescatar a los cautivos del Limbo. San Bartolomé al respecto le pregunta a su maestro en el capítulo I cómo “[...] Al sobrevenir las tinieblas, yo estaba contemplándolo todo. Y vi cómo desapareciste de la cruz y sólo pude oír los lamentos y el crujir de dientes que se produjeron súbitamente en las entrañas de la tierra. Comunícame, Señor, adonde fuiste desde la cruz”. Y Cristo, asombrado porque su discípulo advirtiese su marcha, le responde que “Cuando desaparecí de la cruz, es que bajé al infierno para sacar de allí a Adán y a todos los que con él se encontraban” y más adelante “[...] hice salir a todos los patriarcas y vine de nuevo a la cruz”. Pero como se puede comprobar, a pesar de basar el relato en el del *Descensus*, incorporando incluso la conversación entre Belial (Satán) y el Infierno, tampoco encontramos en este apócrifo ninguna referencia a la petición de reverenciar al crucificado.

Siguiendo la estela del *Evangelio de Bartolomé*, tenemos otros ejemplos que anexaron el pasaje de la bajada al inframundo como el *Speculum Historiale* (capítulo LVI del libro VII) de Vicente de Beauvais (c. ¿1190?-¿1264/1267?) o la *Leyenda Dorada* (capítulo LIII) de Santiago de la Vorágine (1230-1298), dos obras de gran calado que influyeron tanto a nivel literario como artístico, ayudando a definir y codificar numerosos tipos iconográficos. No obstante, en ninguno de los dos casos se menciona nada sobre la veneración de la cruz tras el rescate de los justos. También teólogos como san Agustín (354-430) o santo Tomás de Aquino (1224/25-1274) en su *Summa Theologiae* (III, c. 52) –escrita entre 1265 y 1274– ahondaron sobre el descenso a los Limbos sin entrar en la contemplación del crucificado.

La nueva espiritualidad como difusora del *Descensus ad inferos*

Con la irrupción de movimientos religiosos que demandaban una vuelta al cristianismo inicial a lo largo de la Baja Edad Media –como puede ser la *devotio moderna* o la *stricta observancia*–, la figura de Cristo recibió un renovado interés, llegando a convertirse en un referente para la comunidad cristiana. Esta búsqueda del “[...] espíritu cristiano primigenio en una forma de vida de perfección en común” se basaba en la *imitatio Christi*, es decir, en la imitación de la conducta y comportamiento de Jesucristo¹¹. Mediante la humanización y el acercamiento del Salvador, se permitía una mayor comprensión tanto del cristianismo como de la figura de Cristo, dado que se abandonaban las concepciones del Dios escolástico a favor de una visión cristocéntrica que otorgaba mayor importancia al Hijo¹².

Esta revitalización del Jesús más humano –aunque no por ello menos divino– propició el desarrollo de un tipo de literatura conocida como *Vitae Christi*¹³. Estos

¹¹ POST, Regnerus Richardus (1968); VAN ENGEN, John (2008). Para la cita véase HAUF I VALLS, Albert G. (1998): p. 265.

¹² NIRENBERG, David (1997), p. 18. Maxime Deurbergue dirá que “[...] *This, more decisively than any trend of humanist thought, was a factor of change, since the God who was preferably worshipped was no longer the abstract sum of all perfections scrutinized by scholastic writers tautening the theology of Thomas Aquinas, but rather the Incarnate Saviour, contemplated from his birth to his Passion, and divinely encapsulating the perfection of human life*”. DEURBERGUE, Maxime (2012): p. 143.

¹³ Al contrario de lo que ocurre con los Evangelios en los que se presenta a Cristo como hijo de Dios, alejándolo del plano humano, ahora se quiere hacer partícipe al fiel del padecimiento de este, y de esta forma se lo va humanizando y haciendo la imitación de sus obras más accesible. PARSHALL, Peter (1999): p. 459.

arquetipos literarios nacieron a partir de la renovada importancia del culto de Cristo, sobre todo en los entornos franciscanos por su defensa de la meditación intimista centrada en la Pasión¹⁴. Se concibieron como una extensión narrativa de los sucesos no acontecidos en los Evangelios, para que el fiel conociera todos los detalles de la vida de Jesús y pudiese imitarlo¹⁵. Así, Cristo se convirtió en el eje central del cristianismo, adquiriendo una relevancia fundamental en la mentalidad de los creyentes que empezaron a asociar los hechos cotidianos con la vida del Hijo de Dios¹⁶.

De entre todas las *Vitae Christi* nacidas como fruto de esta nueva espiritualidad, se pueden destacar por su marcada vinculación con el *Descensus* las *Meditationes Vitae Christi*¹⁷ atribuidas a pseudo-Buenaventura¹⁸ y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1300-1377/1378), de especial influencia en las *Vitae Christi* posteriores¹⁹.

Las *Meditationes* tratan el tema de la bajada al inframundo en el capítulo LXXXV: “[...] *Immediately upon His death He descended to the holy fathers in Hell and stayed with them. And then they were in glory; for the sight of the Lord is perfect glory. Therefore consider and remark how much goodness there was in His descending into Hell, how much charity, how much humility. For He could have sent an angel to hem, to free all His servants and bring them to Him wherever He wished; but His infinite love and humility would not allow this. Therefore He Himself descended: the Lord of all visited them as if they were friends and not servants, and stayed with them until dawn on Sunday morning. Reflect on this well, and admire and try to imitate it. The holy fathers rejoiced at*

¹⁴ PUIG SANCHIS, Isidro y VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2012): p. 154. El propio Félix Vernet ya señaló que “*On a dit, dans une formule encore plus exacte qu’ingénieuse que le moyen âge eut «la passion de la passion du Sauveur»*”. VERNET, Félix (1929): p. 82.

¹⁵ HONÉE, Eugène (1994), p. 165.

¹⁶ Johan Huizinga en su *El Otoño de la Edad Media* apuntó que “[...] tan lleno de Cristo estaba el espíritu de aquella época, que el motivo de Cristo empezaba a resonar en cuanto había la menor y más superficial semejanza entre cualquier actitud o cualquier idea y la vida o la pasión del Señor. Una pobre monja que lleva leña a la cocina, figurase que lleva la cruz. La simple idea de llevar madera, basta para presentar a la acción el luminoso brillo del más elevado acto de amor”. HUIZINGA, Johan, (2004 [1919]): p. 252.

¹⁷ PSEUDO-BUENAVENTURA (1977).

¹⁸ Hay algunos investigadores que buscan en esta obra la pluma del franciscano toscano Juan de Caulibus. HUNDERSMARCK, Lawrence F. (2003), p. 46; PEGO PUIGBÓ, Armando (2004): pp. 45 y 98. También se ha querido ver como posible autor, tras las investigaciones de Columbano Fischer, al franciscano Jacobo de Cordone. FISCHER, Columbano (1932).

¹⁹ “Pero he aquí que la vida de Jesús y su palabra se ponían al alcance de un vasto público, y precisamente en una compilación que la Edad Media moribunda había distinguido como eminentemente propia para divulgar las riquezas del Nuevo Testamento: la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia [...]. El Cartujano fundía los cuatro Evangelios en uno solo para componer una historia de Cristo [...]. La *Vita Christi* enseñaba a leer la historia de Dios en los hombres, es decir, a meditar sobre ella, a hacer de ella el vehículo del alma hacia Dios. La oración introducía a ella, y ella introducía a la oración. Por otra parte, Ludolfo, en la verbosa paráfrasis con la cual satisfacía las exigencias de la cuádruple interpretación, había tenido la feliz idea de entresacar de los Padres de la Iglesia comentarios penetrantes o sublimes que una secular tradición había juntado a las palabras sagradas con lazo indisoluble. Todo lo que el cristianismo tenía de más venerable se hallaba así preso en la malla desigual de ese enorme libro que ahuyenta al lector moderno por su profusión de oraciones insulsas, en donde está como incrustado el Evangelio, pero que le reserva también, cuando Ludolfo cede la palabra a los Padres, tan hermosas sorpresas [...]. La contemplación a que este libro convidaba llegaba al corazón por vía de la imaginación [...]. Y es muy significativo que la poesía devota de esta época deba tanto al Cartujano”. BATAILLON, Marcel (1950): pp. 44-45.

*His coming and were full of immense joy. All discontent was banished far away, and they remained praising Him and singing to Him. [...] Then the Lord received them, leading them in exultation out of Hell; and proceeding before them gloriously, He placed them in the paradise of delights. After a little while spent agreeably with them, when Elias and Enoch recognized Him, He said, 'It is time for me to resurrect my body: I shall go and reassume it'*²⁰. Puede verse, pues, como en los casos anteriores, que tampoco se menciona el pasaje de la veneración de la cruz.

Lo mismo ocurre con la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, ya que a pesar de describir detalladamente el descenso al infierno en el capítulo LXVIII, no proporciona ninguna referencia a la demanda de los justos, si bien claman por ver el cuerpo de Cristo en gloria cuando ya haya resucitado: “Aquí devemos considerar que es lo que el Señor hizo en los tres días de su muerte. Y dezimos y confessamos que el cuerpo estuvo en el sepulcro y el ánima estava con los sanctos padres en el limbo (fol. CLIIIv). [...] E allí nuestro redemptor defendió a los santos padres en el limbo de los demonios y en fin viniendo él mismo en persona (fol. CLIIIv). [...] [Los patriarcas] no estavan detenidos por obligación de alguna culpa perteneciente a sus propias personas: más por la obligación y culpa del peccado original (fol. CLVr). [...] Allí que por sí mesmo descendió a los infiernos a librar a los sanctos padres y no como a siervos más como a sus amigos los visitó el Señor de todas las cosas y estuvo allá con ellos hasta la mañana del domingo y gozaronse todos los eletos (fol. CLVv) en su yda y fueron llenos de alegría immensa. [...] Entonces quebrantadas las puertas de los infiernos y atado el gran diablo Lucifer: tomolos el clementissimo Señor sacándolos con gran gozo de los infiernos y volviéndose para las tierras acompañado de la cavalleria de todos los sanctos: pusolos en el parayso terrenal (fol. CLVr). [...] Y entonces cayendo todos en tierra adoraronlo: suplicándole que se bolviesse luego para ellos porque desseavan muy mucho ver su gloriosissimo cuerpo bivo y glorificado” (fol. CLVIv)²¹.

²⁰ A causa de la inexistencia de una traducción completa de la obra al castellano nos servimos de la edición inglesa de Isa Ragusa y Rosalie B. Green citada en la bibliografía. PSEUDO-BUENAVENTURA (1977): pp. 350-351.

²¹ El volumen seguido corresponde a *La quarta p[ar]te del Vita Christi Cartuxano* de Ambrosio Montesino (¿1444?-1514) de la Biblioteca Valenciana (signatura XVI/656). Este franciscano fue el encargado de la traducción castellana por orden de los Reyes Católicos, haciéndose efectiva en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503. La obra fue dividida en cuatro partes, ubicándose el pasaje del descenso en la última de ellas. MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2013). Por otra parte, la edición catalana de la obra de Sajonia fue realizada por Joan Roís de Corella (1435-1497) y dividida también en cuatro partes: la de 1495 conocida como *Lo Quart del Cartoixà*; *Lo Terç del Cartoixà* aparecida más tarde pero en el mismo año de 1495; *Lo Primer del Cartoixà* de 1496; y *Lo Segon del Cartoixà* impresa por Cristóbal Cofman en 1500. HAUF I VALLS, Albert G. (1990): pp. 303-321; ROMERO LUCAS, Diego (2003). Roís de Corella, y a diferencia de Montesino –que sí intentó ser más fiel–, tradujo la *Vita Christi* en base a una paráfrasis libre, es decir, modificando y particularizando la versión original, por lo que la relación entre los capítulos es distinta a la del cartujo, correspondiendo el LXVIII al XI dentro de *Lo Quart del Cartoixà*, y en el que tampoco aparece el traslado de los patriarcas ante la cruz: “[...] *spirant lo Senyor a hora de nona, stigué lo cors en la creu y la sua ànima devallà a les infernals claustreres per delliurar les ànimes santes, que lonch temps passava que ab desig ineffable a ell Déu Redemptor speraven. [...] [Los patriarcas] quand la gloriosa ànima del Senyor miraren ab la divinitat unida, la qual divinitat clarament veren. O, com tots se prostren, com se agenollen, com se humilien! Ab quina devoció l'adoren. [...] staven los sants pares en lo loch que lo si de Abraam se nomena, perquè fon pare e principi de la fe en lo judaich poble e de les promeses del Messies. Ací devallà la sacratíssima ànima del Senyor e Déu nostre, hi encara rahonablement se deu creure que per alegria de la sua venguda totes les ànimes de purgatori féu delliures e manà que al si de Abraam pujassen, donant-los la glòria. [...] Hixqué [Cristo] de les infernals claustreres e portà al parahís terrenal aquella noble desferra*

La literatura catalana como génesis del Calvario de la Redención

No será hasta la irrupción del Siglo de Oro valenciano²² cuando podremos encontrar el relato de la contemplación de la cruz por parte de los padres del Antiguo Testamento, específicamente en un sermón de san Vicente Ferrer (1350-1419) y en las *Vitae Christi* de Francesc Eiximenis (1330-1409) e Isabel de Villena (1430-1490)²³.

Con la proliferación de la literatura cristocéntrica, el *Descensus* fue tratado también en el territorio de la Corona de Aragón por distintos autores, encontrándolo reflejado en obras como el *De como sacó Nuestro Señor Jeshu Christo los sanctos Padres del Infierno* del mozárabe san Pedro Pascual (1227-1300)²⁴; el *Libre del gentil e de los tres savis* (Del onçen article: Christ devayla als inferns de granea e perfecció) de Ramon Llull (1232-1315); *Lo passí en cobles* (1493)²⁵; la *Vida de la Sacratíssima Verge Maria* de Joan Roís de Corella; y la *Vida de la Verge* (cap. XXVI) de Miquel Pérez (siglos XV-XVI), entre otros²⁶. No obstante, será en los trabajos citados en las líneas anteriores los que trataremos con mayor profundidad, dado que son los que integran la descripción del Calvario de la Redención.

En cuanto a la primogenitura del tema, no ha habido consenso al respecto, puesto que san Vicente Ferrer y Eiximenis vivieron en el mismo periodo y la aparición del relato –al menos manuscrito– coincide prácticamente en ambos. Tanto uno como otro predicaron y divulgaron la fe, aunque de forma distinta, pues el dominico lo hizo a través de la palabra hablada y el franciscano mediante la palabra escrita. Sin embargo, por la labor de san Vicente como orador, bien pudo ser él el primero en incluir la demanda de los patriarcas para venerar la cruz a modo de *exemplum* para que los devotos cristianos

de l[e]s remudes, benaventurades ànimes, ab psalmòdies de veus angèliques, càntichs, hymnes e jubilacions alegres. En aquest parahís volgué tinguessen la posada fins al triümfó excel·lent de la sua ascensió gloriosa”.

²² Este es el nombre que se le da a la expansión económica, cultural y social del Reino de Valencia durante el cuatrocientos. Amplíese con: GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): pp. 31-38. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.) (2015).

²³ Estas coincidencias entre Eiximenis y Villena y las obras de arte que se comentarán posteriormente ya fueron esbozadas en BERG SOBRÉ, Judith (1979): pp. 307-309. Si bien no negamos que haya otros escritos anteriores que traten este pasaje, hasta este momento no se han dado a conocer.

²⁴ SAN PEDRO PASCUAL (1908): pp. 258-265.

²⁵ El 1474 Bernat Fenollar (1438-1518) recibió el encargo del virrey Luis Despuig de organizar una justa poética en honor a la Virgen María. A resultas de la justa poética nace *Lo passí en cobles*, volumen compuesto por tres piezas de temática religiosa que narran la Pasión del Salvador. La primera, *Història de la Passió*, es obra conjunta de Bernat Fenollar y Pere Martines (XV-XVI); la segunda, la *Contemplació de Jesus Crucificat*, es de Fenollar y de Joan Escrivà (c. 1430- c. 1503); la tercera es la *Oració a la sacratíssima Verge* y pertenece a Roís de Corella. En cada uno de ellos hay al menos una referencia al rescate efectuado por Cristo: en la *Història*, del verso 3752 al 3772; en la *Contemplació* del 224 al 233 y del 409 al 508; y en la *Oració* del 52 al 60. GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): pp. 13, 18, 388-389, 430, 433-434 y 451.

²⁶ Tenemos además otros manuscritos de gran alcance en la sociedad pero sin autor conocido como los poemas “*Sens e razos d’una escriptura*” (finales del XIII) y “*E la mira car era tot ensems*” (segunda mitad del XIV), el primero occitano y el segundo catalán, la crónica del *Gènesis* (c. siglos XIII-XIV) y el relato de *Gamaliel* (c. siglo XIV). IZQUIERDO, Josep (1994); GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): p. 130. No son estos todos los ejemplos catalanes que incluyeron el *Descensus*, pero sí son los más conocidos e influyentes. SARALEGUI, Leandro de (1942): pp. 254-257; ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): p. 164; RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): p. 18; SAMPER EMBIZ, Vicente (2013): p. 100.

aprendiesen de la eficacia de contemplar imágenes. Veamos, pues, qué dice el santo en referencia a este pasaje.

Este aparece documentado en el sermón predicado el domingo 23 de abril de 1413 para la Pascua de Resurrección, titulado *Surrexit, non est hic*²⁷. En él, el santo va contando cómo los cautivos divididos en grupos –patriarcas, profetas, sacerdotes, reyes y mujeres– agradecen y alaban el sacrificio y poder del Hijo de Dios²⁸. Finalmente, y cuando todos ellos han reverenciado al Salvador, los ángeles le preguntan por qué duerme tanto, pues ya han pasado los tres días y se acerca el momento de resucitar²⁹. Cristo despierta de su letargo, libera a los prisioneros y los lleva al pie la cruz, saliendo del sepulcro con tan gran revuelo que provoca un terremoto³⁰.

Por su parte, Eiximenis incorpora este pasaje en su *Vita Christi*, documentada alrededor de 1404³¹. El capítulo CXXVI (fols. 230v-231r) se inicia con la narración del descenso de Cristo y en el siguiente, el CXXVII (fols. 231r-232r), titulado “*Qui ensenya quines coses foren lavors fetes en los Infernis Inferns*”, aparece, además de las respectivas glorificaciones de los patriarcas al Redentor, la petición de contemplar su efigie en el madero. Así, dice el franciscano que los padres veterotestamentarios desean con gran fervor poder ir al Monte del Calvario para honrar su cuerpo, a la par que sienten también repulsa hacia los actos de los judíos, perpetradores del martirio y muerte del Salvador³².

En la *Vita Christi* de Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Santa Trinidad³³, se trata el pasaje del *Descensus* desde el capítulo CLXXXVII, empezando

²⁷ “Resucitó, no está aquí”, Mt. 28, 6.

²⁸ “*La anima ajustada ab la deitat, stant en lo lim dels sants pares, estech tro resucitá. Los sants pares, vehents que ere passat lo divendres, e la nit, e puy disapte, e puy la nit, ell desijaven tant que vessen aquell gloriós cors ab aquelles naffres que havia haguda la victoria. Així, estaven ab aquell gran desig, e delleberaren de supplicar-ho tots, cascú per son orde, que fos mercé de sa infinida clemencia que resuscitás*”. La cita de este sermón pertenece a la edición de José Sanchis Sivera: SAN VICENTE FERRER (1927): p. 306. Para el manuscrito en latín, véase SAN VICENTE FERRER (1485): pp. 24 y ss.

²⁹ “[...] *Per que dormiu tant, Senyor? Ja haveu dormit tres dies, duptant-se que no la tardás tro a la final resurrecció, que tots resuscitarem*”. SAN VICENTE FERRER (1927): p. 307.

³⁰ “[...] *Dix Jhesu Xrist: «Seguits-me», e levá:s la anima de Jhesu Xrist ab tots los sants, e seguiren-lo; e la anima de Jhesu Xrist entrá en lo moniment, e ysqué resuscitat gloriosament, e fon tan gran terratremol, que los qui guardaven lo moniment, axí com a morts caygueren, e mostrá llavors lo seu preciós cors gloriós a aquells sants; e tots los sants digueren: Gloria tibi Domine, qui surrexisti etc. Per ço fo huy celebrada desijosament*” (ibid).

³¹ Para más información sobre la obra del franciscano, véase: HAUF I VALLS, Albert G. (1990); HAUF I VALLS, Albert G. (dir.) (2009): pp. 209-266.

³² “[...] *que dequi puga ab tota aquella santa companyia al munt de Calvari a instancia dels sants pares per ensenyar lo seu cors penjat en la Creu, car encara no era levat, del qual fort moguts de gran compassió contemplaren-lo ab gran ardor moguts fort contra los jueus*”. Lamentablemente, la falta de una publicación o edición crítica del texto completo en catalán y castellano ha hecho que la *Vita Christi* de Eiximenis sea una gran desconocida en la actualidad, aunque sí fue conocida en época tardomedieval desde la década de los treinta del siglo XV, distribuida mediante diversos manuscritos como los *Santorales*. ROBINSON, Cynthia (2013): pp. 12 y 32-33. Por ello, empleamos el ms. 460 de la Biblioteca de Catalunya, que en su día también utilizó Judith Berg, si bien ella se confundió en la citación de los folios, arguyendo que estos pasajes se encontraban en los fols. 220v-222r: BERG SOBRIÉ, Judith (1979): p. 308, n. 6. Ello, quizás, fue debido a que, en el margen del incunable donde se encuentra la numeración, la delineación del 2 y del 3 se asemeja y puede inducir al error.

³³ La particularidad más importante de esta obra es que se elabora desde la perspectiva de su madre, la

cuando Cristo anuncia por medio de mensajeros su llegada al Infierno, hasta el CCVIII, cuando de nuevo se centra en María y su dolor al comprobar el cuerpo muerto de su hijo. Asimismo, paulatinamente y con mayor detalle que en el caso de Ferrer y Eiximenis, del capítulo CLXXXVIII al CCI se cuenta cómo cada personaje –desde Adán a san Juan Bautista pasando por san José y santa Ana– va homenajando al Salvador de manera particular³⁴.

Será en el capítulo CCI³⁵ donde podremos encontrar el fragmento de la veneración, cuando el grupo de mujeres decida, encabezadas por Eva, poder ver la efigie crucificada de Cristo. La primera mujer se acercará a su marido Adán y ambos irán a formular la pregunta al Redentor, el cual estará feliz de poder satisfacer tal demanda. Sin embargo, en este caso no se traslada a los patriarcas al Gólgota, sino que continúan en el Limbo, pero a través de una visión les parece estar allí mismo³⁶.

Continúa el relato en el capítulo CCII (*Com lo pare Adam adorà la creu e lo sagrat cors del senyor, qui en aquella penjava, e, contemplant l'orde de la redemptió, tant satisfactòria al seu peccat, lohà e benehí la divinal magestat ensemps ab tots los altres pares*) narrando cómo “llegados” al Monte del Calvario, Adán se arrodilla a los pies de la

Virgen, y otorga una gran notoriedad a la figura de la mujer. Esta singularidad pudo deberse a que las receptoras de su *Vita Christi* iban a ser las propias monjas clarisas, si bien tal fue su influencia que traspasó los muros de clausura y la misma reina Isabel la Católica expresó su deseo de obtener una copia de la misma. FUSTER, Joan (1968): pp. 169-174; FERRER NAVARRO, Ramón (1972): p. 288; HAUF I VALLS, Albert G. (1990), p. 394; ALEMANY FERRER, Rafael (1993): pp. 311-313; DEURBERGUE, Maxime (2012): p. 145; GRAÑA CID, María del Mar (2001): p. 322; HAUF I VALLS, Albert G. (dir.) (2011): pp. 373-375; VILLENA, Isabel de (2011): pp. 12, 20 y 36. La propia Aldonça de Montsoriu, heredera de Isabel como abadesa, escribe en el prólogo de la primera edición publicada que “*Sor Ysabel de Billena ab elegant y dolç stíl la ordenat, no solament per a les devotes sors y filles de hobeidiència que en la tanchada casa de aquest monestir habiten, mas encara per a tots los qui en aquesta breu, enugosa e transitòria vida viuen*”. Para la consulta de la *Vita Christi* de Isabel de Villena hemos utilizado la edición de Ramón Miquel i Planes de 1916. La cita corresponde a ISABEL DE VILLENA (1916): vol. I, p. 5.

³⁴ BERG SOBRÉ, Judith (1979): pp. 306-307.

³⁵ Ya con el encabezado (“*Com Adam e Eva supplicaren lo senyor que·ls fes mercé de poder veure lo seu sanctíssim cors axí com stava lavós en la creu, e foren contentats en sa demanda*”) queda explícito que tratará el pasaje.

³⁶ “*E les dones, [...] digueren, entre si mateixes: ‘O, si podiem veure lo cors del Senyor nostre, qui encara penja en la creu!’ E totes, desijoses de obtenir aquesta gràcia, acostaren-se a la mare gloriosa Eva [...]. E la gloriosa Eva, molt contenta e desijosa de una tal vista, volgué donar honor a son marit de una tan singular comanda; e, levant-se, acostà·s a Adam, que seya en sa cadira primer de tots, e dix-li: ‘Adam, senyor: feu-me tanta mercé que vós e yo supliquem la magestat del Senyor que plàcia a sa senyoria que, entre les altres misericòrdies e gràcies que·ns ha fetes, sia aquesta que vejам lo seu sagrat cors ans que devalle de la creu.’ E Adam, levant-se molt prest de la cadira, pres Eva per la mà per anar a fer la dita supplicació; e, venint davant lo Senyor, agenollat en la presència sua, dix Adam: ‘O, clemència infinida, a qui totes coses són possibles! Si plahia a la magestat vostra dispensar ab nosaltres e ab tots los que açí som que poguésem veure lo vostre excel·lent cors, qui encara penja en la creu, perquè pus ardents e inflamats siam en la amor e reverència vostra vehent a ull les penes e treballs que soffert ha vostra senyoria per la redemptió nostra!’ E lo Senyor, ab cara molt alegre, respòs dient: ‘Adam: só molt content de satisfer a la demanda vostra per complacència de vosaltres dos e de les filles vostres, qui són stades movedores de aquesta demanda.’ E tantost fon fet un camí de aquí hon ells staven fins a Monti Calvari, e sens exir de aquell loch los paregué ésser tots entorn de la creu e veure lo cors del Senyor molt clarament e adorant aquell ab profunda humilitat, car la divinitat sua nunca deseparà aquell sagrat cors, ans fon tostemp ab la ànima e ab lo cors, ab tot fossen separats per mort; e per ço aquell excel·lent cors devia ésser adorat de adoració latria, e axí fon fet per tots aquells gloriosos sancts’*”. ISABEL DE VILLENA (1916): vol. III, pp. 48-50.

cruz y la abraza con tal fervor que pareciera querer fundirse con ella³⁷. Y no solo eso, sino que también incita a sus compañeros para reverenciar al crucificado mediante alabanzas³⁸. Siguen luego más pasajes, dedicados unos a las adulaciones hacia el cuerpo de Cristo, y otros al apoyo transmitido a la Virgen, hasta que el Salvador cesa la visión.

Remarcan de esta manera los tres autores el deseo de los patriarcas por contemplar la imagen del Redentor en la cruz y dar las gracias por su sacrificio, si bien, como se ha comprobado, cada uno lo hace de manera distinta. Para san Vicente, al resucitar Jesús, se lleva consigo a los santos prisioneros al Monte Gólgota donde fue martirizado hasta morir. Vemos, pues, una clara contradicción, dado que, según el santo, Cristo resucitó al tercer día, a pesar de argüir unas líneas después que su figura permanecía clavada en el madero. Creemos, no obstante, que esta paradoja le sirve para otorgar importancia al anhelo de los padres veterotestamentarios por rendir homenaje a su efigie crucificada y, a la vez, conectar con su propia voluntad por transmitirles a los fieles la necesidad e idoneidad del uso de las imágenes cristianas. La *Vita Christi* de Isabel de Villena, por el contrario, salva esta discordancia argumentando que la contemplación de la cruz fue a través de una visión, pues en ningún momento dejaron el Limbo. Además, este hecho ocurrió el primer día y no el tercero como en el caso de San Vicente. Por su parte, Eiximenis será el único de los tres en trasladar a los venerables patriarcas al Calvario, y luego al Paraíso, antes de la resurrección de Cristo.

Del Limbo al Calvario de la Redención en imágenes

Hasta el momento, solamente se han podido detectar cuatro imágenes que tratan el tema del Calvario de la Redención³⁹: la tabla de Bartolomé Bermejo (c. 1440-c. 1498) *Cristo en el Paraíso* (c. 1475, Barcelona, Institut Amatller) (fig. 1), que hace pareja con un *Descenso de Cristo al Limbo* (c. 1475, Barcelona, MNAC) (fig. 2); *Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas* de un libro de horas de un miniaturista valenciano desconocido y datado hacia 1450 (Londres, British Library, Ms. Add. 18193, fol. 135v) (fig. 3)⁴⁰; el *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario* o *Calvario de la Redención* (finales del siglo XV, Museu de Belles Arts de València) (fig. 4), sarga⁴¹ atribuida al Maestro de Perea (activo en Valencia entre 1490 y 1510); y el *Calvario de la*

³⁷ “[...] sobre tots sentia la dolçor dels grans misteris de la creu, agenollat en sperit davant aquella, abraçava-la ab tanta fervor de devoció que paria que’s volgués tot empremtar dins en la dita creu” VILLENA, Isabel de (1916): vol. III, p. 50

³⁸ “O, fills meus! Loau ab gran fervor lo Senyor del cel e de la terra! Loau-lo en les sues altees e excel·lències! Loaulo en les grandíssimes virtuts! Loau-lo segons la multitud de la sua granea e magnanimitat, ab la qual nos ha liberalment remuts.”. VILLENA, Isabel de (1916): vol. III, p. 53.

³⁹ No aseveramos que no haya más pinturas o grupos escultóricos que traten este pasaje, pero si existen aún no han salido a la luz o no son conocidas por el público.

⁴⁰ Judith Berg aporta la imagen del folio en su artículo citándolo como perteneciente al Ms. Add. 18963, aunque en la página 307 se refiere a él como el Ms. Add. 18193. BERG SOBRE, Judith (1979): p. 307 y fig. nº 4.

⁴¹ La pintura sobre sarga se entiende como aquella representación en lienzo que se obtenía con un coste menor y una ligereza mayor que la de la tabla. Solían utilizarse para salvaguardar del polvo las tuberías de los órganos, para cubrir los altares, capillas y obras, y como fondo para esculturas del crucificado, si bien también encontramos sargas en los contextos profanos para la conmemoración de acontecimientos tales como enlaces matrimoniales o como simple decoración. SANTOS GÓMEZ, Sonia y SAN ANDRÉS MOYA, Margarita (2004): p. 60.

Redención (c. 1525-1530, Museu de Belles Arts de València (fig. 5) de Vicente Macip (c. 1475-1550). Aunque no vamos a entrar en detalle en cada una de las obras –eso sería competencia de otro trabajo más amplio– sí que estableceremos similitudes y variantes entre ellas para ver cómo se desarrolló esta iconografía. No obstante, hay que apuntar que, en todas ellas, y a modo de leitmotiv, aparecen los espíritus de los padres del Antiguo Testamento arrodillados al pie de la cruz acompañados de una doble imagen de Cristo: el cuerpo muerto en el madero y el alma con el astil abanderado –símbolo de la victoria sobre la muerte– señalando su propia efigie crucificada.

Precedentes

Si bien las obras que vamos a tratar son consecuencia de la influencia de los textos de San Vicente, Eiximenis e Isabel de Villena, existieron antecedentes de estas imágenes en las que ya aparecen los patriarcas o venerando la cruz o con la doble presencia del Cristo/cuerpo y el Cristo/alma entre ellos. En concreto, podemos detectarlo en dos biblias moralizadas procedentes de Francia y elaboradas casi contemporáneamente: el cod. 1179 de la Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) de Viena (c. 1220s)⁴² y la *Biblia de San Luis* (c. 1226-1234, Catedral de Toledo), regalo del rey san Luis de Francia (1214-1270) a Alfonso X el Sabio (1221-1284).

No obstante, a diferencia de las pinturas que trataremos, en estas biblias que aglutinan imagen y palabra no existe relato alguno de la demanda de los padres de la Ley Mosaica por contemplar el cuerpo de Cristo. En los casos que encontramos representaciones de los patriarcas junto al Salvador, si bien pueden presentar a las almas de los justos venerando a Cristo en la cruz (ÖNB, cod. 1179, fol. 149v) (fig. 6), siendo elevados al cielo por el mismo crucificado (*Biblia de San Luis*, vol. III, fol. 45v) (fig. 7) o incluso incorporando la efigie de Cristo en el madero al lado de la liberación del Limbo (*Biblia de San Luis*, vol. II, fol. 205v) (fig. 8)⁴³, los textos que las acompañan hablan en términos generales del sacrificio del Hijo de Dios, de su descenso a los infiernos o de la redención de la humanidad⁴⁴. De este modo, se permitía una mayor libertad interpretativa, pues, aunque el pasaje fuese más breve, las imágenes ayudaban a entenderlo y a conseguir ese estado contemplativo del que hablábamos en los apartados anteriores.

Hay que apuntar también que, debido al formato de estas obras ilustradas, en ninguno de los casos tratados se presenta más que una exigua imagen de los personajes.

⁴² Según Annette Weber, “[...] *The creation of the moralized Bible ÖNB 1179, which is dedicated to King Louis VIII of France, was undertaken most likely before the mid 1220s and must have been completed around the death of the king in 1226. Its companion, the Bible moralisée ÖNB 2554 seems to have been started even earlier and must have been completed approximately at the time that ÖNB 1179 was planned, i.e. before the height of the Albigensian wars (several medallions and commentaries of ÖNB 2554 refer to the war against the Albigensians as still impending). [...] the ÖNB 2554 preceding ÖNB 1179, and the Toledo edition which served as a matrix for the somewhat later version of the Tripartite [Oxford-Paris-Londres] having been started straight after the completion of ÖNB 1179*”. WEBER, Annette (2002): p. 174.

⁴³ Quisiéramos agradecer a Francisco de Asís García por su ayuda prestada a la hora de consultar las escenas de la *Biblia de San Luis* y por habernos abierto los ojos a las posibilidades que ofrecen las biblias moralizadas.

⁴⁴ Hay otros ejemplos como el de ÖNB, cod. 1179, fol. 130r, en el que el Salvador libera un brazo del travesaño para acoger a los cautivos y acercarlos a la cruz –el cristianismo–; ÖNB, cod. 1179, fol. 142r, donde los patriarcas están dando gracias por el sacrificio de Jesús; u ÖNB, cod. 1179, fol. 65v, en el cual aparece el cuerpo de Cristo crucificado junto al Cristo alma y los ancianos.

Sin embargo y como se verá, el escenario y las proporciones que se incluyen en las pinturas que trataremos a continuación es mucho mayor, dado que estas no dejan de ser la escenificación de un Calvario cuyos protagonistas son ahora la doble efigie del Redentor y los patriarcas, pudiéndose añadir o suprimir las Marías y el apóstol.

Por ello, podemos concluir que, aunque las biblias moralizadas francesas parecen ser las promotoras de las imágenes de la cruz y los reverenciados ancianos, no fue hasta la redacción del pasaje de la veneración de los padres de la Antigua Ley por los tres autores tratados que la representación del Calvario de la Redención se constató como tal, según se confirma con las cuatro obras que vamos a comentar y que se datan hasta dos siglos después de la elaboración de las biblias moralizadas y en el ámbito de la Corona de Aragón⁴⁵.

Centrándonos en estas, empezaremos clasificándolas según la ubicación de la escena, ya que encontramos dos variantes: el Monte Gólgota y el Edén. Al primer bloque corresponden el libro de horas de la British Library, la sarga y la tabla de Macip, mientras que al segundo solamente la de Bermejo.

El Monte del Calvario

Centrándonos en el primer grupo, podemos advertir que en las tres imágenes predomina la imagen del crucificado en el centro de la composición, eje principal en torno al cual se articulan el resto de personajes. Al fondo se puede apreciar una representación de la Jerusalén terrenal rodeada por una llanura arbolada y moteada de siluetas. Sin embargo, terminan aquí las coincidencias, dado que en la sarga y en la tabla, aparte de los patriarcas junto a los dos Cristos, se incluye a la Virgen –que en ambos casos desfallece en el suelo–, a María Magdalena con un paño a los pies de la cruz para recoger la sangre vertida, y a san Juan Evangelista que sujeta a la Madre. El libro de horas prescinde de las figuras neotestamentarias pero incorpora, como en la obra del Maestro de Perea, los dos ladrones crucificados. En el caso de la tabla de Macip, sí que aparece san Dimas, el buen ladrón, pero como espíritu, llevando a cuestas el símbolo de su martirio. Asimismo, en el manuscrito, y al no estar la Magdalena, es Adán el que se arrodilla y clama a los cielos delante de la cruz.

En las tres pinturas, todo el elenco de personajes va tocado con un halo, si bien según su pertenencia al Antiguo o al Nuevo Testamento este será lobulado o polilobulado. De esta forma, en todas las representaciones Cristo en su doble imagen va coronado por una aureola circular mientras que la de los patriarcas, por haber muerto antes de la llegada del Mesías, es polilobulada. Igualmente, las dos Marías y el evangelista también llevan ceñidos en sus cabezas un nimbo circular. No obstante, encontramos tres excepciones, dos en la tabla y una en la sarga. En la pintura de Macip, se presenta el mismo halo para todos los personajes neotestamentarios, incluidos san Juan Bautista y san Dimas, pues ambos aparecen en el Nuevo Testamento. Por ello, en este caso no importa tanto el hecho de haber fallecido antes que el Salvador como aparecer en los Evangelios. Distinto e inusual

⁴⁵ Aunque es en estas biblias moralizadas donde se encuentra el germen del Calvario de la Redención, aún resta realizar un mayor estudio para constatar si efectivamente fueron estas las primeras en presentar tales imágenes o si, por el contrario, existen otros antecedentes o sucesores como la de Oxford-París-Londres. Cabe preguntarse, además, si, o bien san Vicente o bien Francesc Eiximenis pudieron tener algún tipo de contacto con estas biblias moralizadas hasta el punto de que esas imágenes esquemáticas pudieran haberles servido de inspiración para la elaboración del relato de la contemplación del crucificado.

procedimiento vemos en la obra del Maestro de Perea, donde la tocada con un nimbo curvo es la madre Eva, concediéndole así un mayor reconocimiento con respecto a sus correligionarios, mientras que el Bautista y el buen ladrón lo llevan polilobulado⁴⁶.

De hecho, si nos detenemos en la primera pareja podemos apreciar un destacado papel en las distintas escenas, puesto que en las tres pinturas aparecen en primer término: en la sarga se encuentran a la derecha de la obra y frente a la Virgen, la Magdalena y san Juan, cogiéndose de la mano del Salvador Adán y cruzando las manos sobre el pecho Eva; en la tabla de Macip cada uno de los dos se halla orando en un extremo de la composición, él con los hombres y ella con las mujeres. En la miniatura de la British Library, el primer hombre queda desplazado del grupo de los patriarcas, si bien su mujer se encuentra a su lado en una posición avanzada. Además, este se encuentra rodeado de vestigios óseos, los cuales, presumiblemente le pertenecerían, ya que el Padre Eterno entregó un esqueje del Árbol de la Vida a Set para que lo plantase sobre la tierra donde descansaban los restos de su padre Adán con la promesa de su redención cuando brotase vida de él. De la madera del tallo que creció se elaboró la cruz que dio muerte al Hijo de Dios, con lo cual se daba fin al castigo divino⁴⁷. Asistimos así a una reafirmación de la salvación humana por el sacrificio de Cristo, y es por eso por lo que el iluminador del manuscrito quiso remarcar este hecho añadiendo no solo la distintiva calavera de Adán, sino también testimonios esqueléticos con que reforzar el mensaje: por la muerte, la vida.

De igual modo, cabe subrayar la extrema delgadez del Cristo muerto, en donde podemos atisbar una perfecta anatomía demacrada y consumida, definida por la delimitación de las costillas, que contrasta fuertemente con su otra representación espiritual, ya más carnosa y voluminosa, pese a que su fisiología es aún huesuda y famélica. Con esta imagen dual y especular de Jesús se quiere remarcar el gran padecimiento que sufrió en el mundo, pues la amargura y la angustia fueron partes esenciales de su vida: desde nacer en un pesebre huyendo de un rey celoso, hasta morir condenado por su propio pueblo. Es este mismo tormento el que se quiere trasladar a las imágenes, sobre todo en relación a la nueva mística que pone el foco de atención en la figura del Salvador⁴⁸. Y en un tema como este, en el que se acentúa el triunfo sobre la muerte, no podía faltar un retrato de extremada crudeza que hiciera estremecer al espectador.

⁴⁶ No vamos a entrar en detalle sobre el halo de la primera mujer, puesto que trabajamos en ello en un artículo que está en prensa y que saldrá publicado bajo el título de “Ave Santa Eva. Revalorización de la primera mujer a partir de la sarga del *Calvario de la Redención* del Maestro de Perea y de la literatura catalana bajomedieval”.

⁴⁷ Sobre la historia de la leyenda de Set y el Árbol de la Vida, véase BAERT, Barbara (2004): pp. 310-333. También Santiago de la Vorágine habla de la cruz en el capítulo CXXXVII de su *Leyenda Dorada*, aunque recogiendo distintas leyendas para exaltarla.

⁴⁸ La integración del sufrimiento en la muerte del Redentor hacia el siglo XII vino propiciada por la llegada de la nueva espiritualidad, por la piedad cisterciense, por las Cruzadas –en donde se toma una conciencia misional del cristianismo– y, sobre todo, por la devoción franciscana; en el plano artístico, la representación del Salvador doliente triunfará por medio del arte de Flandes. En el románico, Jesús en el madero era visto como un héroe que había accedido a sacrificarse para redimir a la humanidad de los pecados. En palabras de Ángela Franco, “[...] la sociedad del siglo XIV, lacerada por hambrunas y pestes, recurrentes cada quince años aproximadamente, desarrolló una sensibilidad muy particular hacia los dolores de la pasión. Lo patético y lo trágico de las horas supremas del Hombre-Dios, se imponen sobre cualquier otra consideración teológica. El dolor es el protagonista de las amargas horas de martirio y agonía de Cristo, compartido por su Madre, la Virgen, que es frecuentemente asociada a la pasión; de ahí la generosidad iconográfica de los dos personajes”. BENITO GOERLICH, Daniel (1998) p. 71; NIRENBERG, David (1997), p. 20; FRANCO MATA, Ángela (2002): pp. 16-20 –y para la cita véase la p. 26–.

El Edén

Solamente una de las cuatro representaciones conocidas del Calvario de la Redención ubica la escena en el Paraíso y no en el Gólgota, la tabla de Bartolomé Bermejo. Esta forma parte de un ciclo dedicado a la Resurrección del Salvador conformado por cuatro tablas, el *Descenso de Cristo al Limbo*, *Cristo en el Paraíso*, la *Resurrección* y la *Ascensión*. Con la primera imagen asistimos al quebrantamiento de los Infiernos, donde un victorioso Jesús, acompañado por un ángel, echa abajo las puertas del averno y libera a los justos cautivos; mientras, en el fondo, el derrotado Lucifer asiste impasible y triste a la llegada del Salvador. En la siguiente pintura, que es la que nos interesa, los patriarcas son conducidos directamente al Edén, en concreto dentro de una sala jaspeada de múltiples colores. Un querubín rojizo y armado flanquea la puerta desde la que se atisba un jardín arbolado en la lejanía y por donde acceden los padres veterotestamentarios. Precisamente, ha sido por este ángel que da paso al linaje de Adán y Eva, por lo que se ha interpretado la ubicación como la de la Jerusalén celestial, puesto que como ya han sido absueltos por el Pecado Original, las puertas del Paraíso quedan abiertas y el querubín de espada llameante les permite la entrada (Gn. 3, 24)⁴⁹.

Acompañando a los venerados ancianos de entre los que destacan Adán y Eva –en primer término– y David –o Salomón– coronado, vemos también a un Cristo con fino ropaje, sin llagas, sujetando una cruz de cristal y oro, y rodeado de un aura de luz. A su lado, y siendo señalado por el propio Jesús, encontramos una imagen a menor tamaño de su efigie crucificada y sangrante que crece del Árbol de la Vida, aquél del que se extrajo el esqueje para la tumba de Adán⁵⁰. Así, aunque la escena no se enmarque en el Gólgota ni aparezcan los restos óseos del primer hombre, el hecho de que el crucifijo esté brotando a modo de fruto del seco y marchito tronco, refuerza y vincula la muerte de Cristo con la salvación de la humanidad. La cruz se ha convertido en el nuevo Árbol de la Vida.

Sobre estos personajes aparecen tres ángeles que sujetan un rollo en la mano en el que pueden leerse los primeros versos del himno que están entonando, el *Te Deum*⁵¹. Se ha querido vincular la aparición del cántico a la *Vita Christi* de Isabel de Villena, pues en el capítulo CLXXXVII describe que Cristo fue acompañado al Limbo por San Miguel y un cortejo de ángeles que cantaban y loaban el espíritu del Redentor: “[...] *E, los missatgers partits, tota l'altra multitud que restaua, metent-se en processó, començaren a cantar: «Te Deum laudamus»*”⁵².

A modo de conclusión

Como se ha podido comprobar, el Calvario de la Redención tuvo un escaso desarrollo, puesto que las únicas representaciones conocidas hasta el momento delimitan el ámbito de expansión a la Corona de Aragón, y más concretamente al Reino de Valencia, sin contar, por supuesto y como ya se ha expuesto, con las biblias moralizadas. Los tres escritores de que se nutren las imágenes vivieron y tuvieron un destacado e

⁴⁹ ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): p. 164; RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): p. 22.

⁵⁰ BERG SOBRÉ, Judith (1979): p. 308; RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): pp. 21-22.

⁵¹ Aparentemente este fue compuesto por san Ambrosio y san Agustín, los cuales concibieron los versículos de forma alternada. ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): p. 168.

⁵² Para la cita véase ISABEL DE VILLENA (1916): vol. II, p. 6; BERG SOBRÉ, Judith (1979): p. 308; SILVA MAROTO, María Pilar (2001): pp. 492-494.

importante papel en la capital del Turia. Igualmente, los artífices de las cuatro pinturas vistas se relacionan en mayor y menor medida con la ciudad de Valencia: el libro de horas está considerado como de autor valenciano; el Maestro de Perea y Vicente Macip se encuentran trabajando activamente en ella; y Bermejo, si bien no llegó a tener una relevancia destacada en la capital, sí que trabajó en el Reino Valencia y en las ciudades más importantes de la Corona de Aragón⁵³. Esta cercanía entre las obras literarias y pictóricas, pese a haber propiciado un inicial desarrollo del tema, también pudo significar su paulatino desvanecimiento, pues la falta de difusión, tanto literaria como artística, conllevó a que desapareciese. Asimismo, en otro estudio consideramos que el Calvario de la Redención estuvo vinculado a la evangelización de los conversos judíos –estamos asistiendo a una conversión de los padres del Antiguo Testamento al cristianismo–, pero con su expulsión en 1492, la finalidad de este se disipó⁵⁴. Por ello, a causa de estos avatares y de una posible dificultad interpretativa sobre la visión especular de los dos Cristos –que no es sino una imagen dentro de otra imagen–, el Calvario de la Redención fue cayendo con el tiempo en el olvido. Con el transcurso de los años, ni siquiera los propios artistas lograron recordarlo ni evocarlo, y así, finalmente, pasó a incorporarse a las páginas de la Historia del Arte.

Bibliografía

ALCOLEA BLANCH, Santiago (2003): “Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d’un retaule dedicat a Crist Redemptor”. En: RUIZ I QUESADA, Francesc (dir.): *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catálogo de la exposición (MNAC, Barcelona – Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003). Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, pp. 160-169.

ALEMANY FERRER, Rafael (1993): “Dels límits del feminisme de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena”. En: ALEMANY, Rafael; FERNANDO, Antoni; MESEGUER, Lluís B. (eds.): *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Alacant-Elx, 9-14 de setembre de 1991*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, vol. III, pp. 301-313.

BAERT, Barbara (2004): *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*. Brill, Leiden – Boston.

BATAILLON, Marcel (1950): *Erasmus y España*. Fondo de Cultura Económica, México.

BERG SOBRE, Judith (1979): “Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth-century illustrations of their works”. En: PORQUERAS MAYO, Albert; BALDWIN, Spurgeon; MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (eds.): *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Montserrat, pp. 303-315.

⁵³ Aunque se le atribuye a Bermejo un origen cordobés, su producción pictórica se encuentra en la Corona de Aragón. Véase la clásica obra monográfica de BERG SOBRE, Judith (1998).

⁵⁴ GREGORI, Rubén (2016). Esta hipótesis se vería reforzada con el hecho de que las biblias moralizadas francesas están impregnadas con un fuerte sentimiento antijudío y con imágenes que expresan el deseo de conversión de esta comunidad. Al respecto véase el estudio de LIPTON, Sara (1999).

BERG SOBRE, Judith (1998): *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”. Itinerant Painter in The Crown of Aragon*. International Scholars Publications, San Francisco – Londres – Bethesda.

CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente (1995): “La iconografía de la ‘Primera Aparición’ en la pintura valenciana”, *Saitabi*, nº 45, pp. 93-108. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/27091>

DEURBERGUE, Maxime (2012): *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture (1442-1519)*. Brepols, Turnhout.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1962): *Miniatura*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Plus Ultra, Madrid.

FERRER NAVARRO, Ramón (1972): “Entorno medieval de Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*”, *Ligarzas*, nº 4, pp. 287-297. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/33596>

FISCHER, Columbano (1932): “Die *Meditationes vitae Christi*. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage”, *Archivum Franciscanum Historicum*, nº 25, pp. 175-209, 305-348 y 449-483.

FRANCO MATA, Ángela (2002): “*Crucifixus dolorosus*. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, *Quintana*, nº 1, pp. 13-39. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10347/6284>

FUSTER, Joan (1968): *Llengua, literatura, història*. Edicions 62, Barcelona.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011): “La Anástasis – Descenso a los Infiernos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 1-17.

GARCÍA SEMPERE, Marinela (2002): *Lo passi en cobles: estudi i edició a càrrec de Marinela Garcia Sempere*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante; Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.

GRAÑA CID, María del Mar (2001): “Un paradigma femenino de excelencia política. La Virgen María en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena (siglo XV)”, *Miscelánea Comillas*, vol. 69, nº 134, pp. 305-324. Disponible en línea: <http://revistas.upcomillas.es/index.php/miscelaneacomillas/article/view/792>

GREGORI, Rubén (2016): “The Conversion of the Old Testament Patriarchs: The Image of Jewish *Conversos* in the Lands of the Crown of Aragon (14th–16th Centuries)”. En: BERNARD, Veronika (ed.): *IMAGES (V) – Images of (Cultural) Values. The Conference Proceedings*. Peter Lang, Fráncfort del Meno, pp. 137-145.

HAUF I VALLS, Albert G. (1990): *D’Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*. Institut de Filologia Valenciana, Valencia.

HAUF I VALLS, Albert G. (1998): “Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)”, *Anales Valencinos*, nº 48, pp. 261-302.

HAUF I VALLS, Albert G. (dir.) (2009): *Edat mitjana: Dels orígens al segle XV. (Panorama crític de la literatura catalana)*. Vicens Vives, Barcelona, vol. I.

- HAUF I VALLS, Albert G. (2009): “Introducció”. En: HAUF I VALLS, Albert G. (dir.): *Edat mitjana: Segle d’Or. (Panorama crític de la literatura catalana)*. Vicens Vives, Barcelona, vol. II, pp. 373-394.
- HONÉE, Eugène (1994): “Image and imagination in the medieval culture of prayer: a historical perspective”. En: OS, Henk W. van (ed.): *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300-1500*. Princeton University Press, Princeton (NJ), pp. 157-174.
- HUIZINGA, Johan (2004 [1919]): *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza Editorial, Madrid.
- HUNDERSMARCK, Lawrence F. (2003): “The Use of Imagination, Emotion, and the Will in a Medieval Classic: The *Meditaciones Vite Christi*”, *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, vol. 6, nº 2, pp. 46-62.
- ISABEL DE VILLENA (1916): *Llibre anomenat Vita Christi compost per Sor Isabel de Villena ara novament publicat segons l’edició de l’any 1497 per R. Miquel i Planes*. Casa Miquel-Rius, Barcelona, vols. I-III.
- ISABEL DE VILLENA (2011): *Vita Christi; edició, estudi, notes i glossari de Vicent Josep Escartí; presentació de Pere Maria Orts i Bosch*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- IZQUIERDO, Josep (1994): “«Empero piadosament se creu per los feels»: la tradició occitano-catalana medieval de l’apócrif *Evangelium nicodem*”. En: BADIA, Lola; SOLER, Albert (eds.): *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana. Treballs del Seminari de Literatura Medieval del Departament de Filologia Catalana (Universitat de Barcelona, 1988-94)*. Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 17-48.
- LIPTON, Sara (1999): *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles Londres.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2013): “Traducción y paráfrasis en Fray Ambrosio Montesino”. En: BUENO GARCÍA, Antonio (ed. lit.). *Los franciscanos y el contacto de lenguas y culturas*. Universidad Carolina de Praga – Karolinum, Praga, pp. 127-144.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.) (2015): *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano*. Ajuntament de València, Valencia.
- NIRENBERG, David (1997). “The Historical Body of Christ”. En: CLIFTON, James: *The body of Christ in the art of Europe and New Spain, 1150-1800*. Prestel, Munich – Nueva York, pp. 17-25.
- PARSHALL, Peter (1999): “The Art of Memory and the Passion”, *The Art Bulletin*, vol. 81, nº 3, pp. 456-472.
- PEGO PUIGBÓ, Armando (2004): *El renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- PSEUDO-BUENAVENTURA (1977): *Meditations on the life of Christ: an illustrated manuscript of the fourteenth century... / translated by Isa Ragusa; completed from the latin and edited by Rosalie B. Green*. Princeton University Press, Princeton (NJ).

POST, Regnerus Richardus (1968): *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism (Studies in Medieval and Reformation Thought)*. Brill, Leiden, vol. 3.

PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2012): “Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de La aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo”, *Ars Longa*, nº 21, pp. 143-164. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/33347>

ROBINSON, Cynthia (2013): *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. The Pennsylvania State University Press, Pensilvania.

ROMERO LUCAS, Diego (2003): “La traducción valenciana de las *Meditationes Vitae Christi* del Cartujano Ludolfo de Sajonia: las primeras ediciones valencianas impresas”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, nº 8, pp. 299-314.

RUIZ I QUESADA, Francesc (2012): “La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum*, nº 4, pp. 2-55.

SAMPER EMBIZ, Vicente (2013): “La única *Primera aparición* del Prado. Reivindicando una obra de Yáñez”, *Ars Longa*, nº 22, pp. 99-109. Disponible en línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/42956>

SAN PEDRO PASCUAL (1908): *Obras de S. Pedro Pascual, mártir, obispo de Jaen y religiosos de la merced, en su lengua original, con la traducción latina y algunas anotaciones por el P. Fr. Pedro Armengol y Valenzuela, religioso de la misma orden. Volumen IV: El Obispo de Jaen sobre la Seta Mahometana*. Imp. Salustiana, Roma.

SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita (2004): “La pintura de sargas”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVII, nº 305, pp. 59-74. Disponible en línea: archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/256/252

SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): *Los Evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos. Versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones por Aurelio de Santos Otero*. Editorial Católica, Madrid.

SAN VICENTE FERRER (1485): *Sermones de tempore et de sanctis*. [Henricus Quentell], Colonia.

SAN VICENTE FERRER (1927): *Quaresma de Sant Vicent Ferrer: predicada a València l'any 1413. Introducció, notes i transcripció per Josep Sanchis Sivera*. Institució Patxot, Barcelona.

SARALEGUI, Leandro de (1942): “El maestro del retablo montesano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, t. XV, nº 53, pp. 244-261.

SILVA MAROTO, María Pilar (2001). “Bartolomé Bermejo (¿Córdoba?, c. 1440-¿Catalunya?, c. 1495). *Cristo mostrando su imagen crucificada a los Patriarcas*”. En: NATALE, Mauro (coord.): *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catálogo de la exposición (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001). Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 491-494.

TOLDRÀ I VILARDELL, Albert (2000): *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*. Eliseu Climent, Valencia.

VAN ENGEN, John (2008): *Sisters and Brothers of the Common Life*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

VERNET, Félix (1929): *La spiritualité médiévale*. Bloud & Gay, París.

WEBER, Annette (2002): “The hanged Judas of Freiburg cathedral: sources and interpretations”. En: FROJMOVIC, Eva (ed.): *Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Brill, Leiden – Boston – Colonia, pp. 165-188.

ZÚÑIGA, Mónica (2011): “El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes”, *Siwô*, nº 3, pp. 225-252. Disponible en línea: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/siwo/article/view/3671>



Fig. 1. Bartolomé Bermejo, *Cristo en el Paraíso* (fragmento de un retablo), c. 1475. Barcelona, Institut Amatller.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/HarrowingBermejo.jpg> [captura 27/4/2016]



Fig. 2. Bartolomé Bermejo. *Descenso de Cristo al Limbo* (fragmento de un retablo), c. 1475. Barcelona, MNAC.

http://museunacional.cat/sites/default/files/015872-000_087811.jpg [captura 27/4/2016]

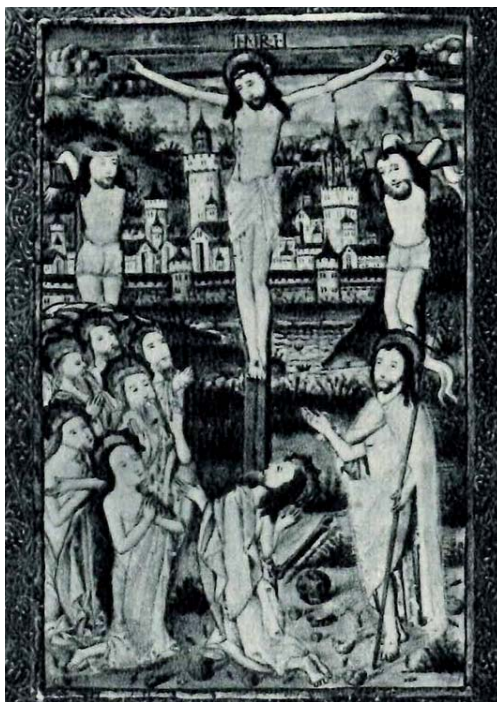


Fig. 3. Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas. Libro de horas, Valencia (España), c. 1450. Londres, British Library, Ms. Add. 18193, fol. 135v.

[Foto: DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1962): p. 126]



Fig. 4. Maestro de Perea, *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario o Calvario de la Redención*, finales del siglo XV. Valencia, Museu de Belles Arts.

[Foto: Museu de Belles Arts de València]



Fig. 5. Vicente Macip, *Calvario de la Redención*, 1525-1530. Valencia, Museu de Belles Arts.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Qk-Vicent-Macip.jpg> [captura 27/4/2016]



Fig. 6. Biblia moralizada, c. 1220s. Viena, ÖNB, cod. 1179, fol. 149v.

http://aleph.onb.ac.at/F/9MJKKHMEN4LXYNEAE93EPQBYQ6SDE2KBJ87CGTCQPMJFKIPYU1-19647?func=full-set-set&set_number=000542&set_entry=000002&format=999 [captura 27/4/2016]

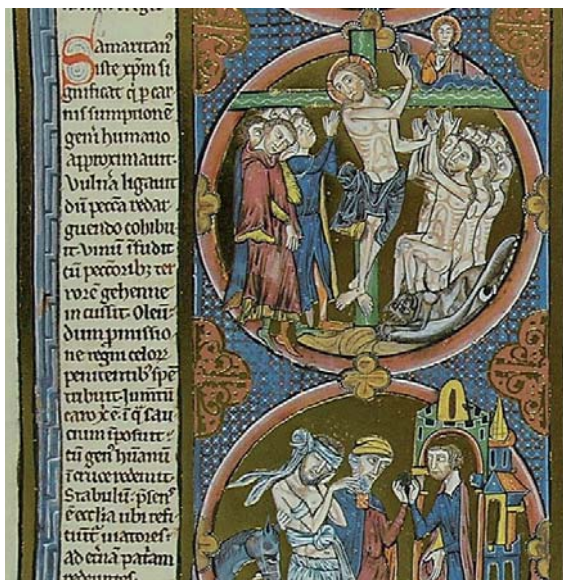


Fig. 7. Biblia de San Luis, c. 1226-1234. Catedral de Toledo, vol. III, fol. 45v.

[Foto: edición facsímil (2002). Moleiro, Barcelona]



Fig. 8. Biblia de San Luis, c. 1226-1234. Catedral de Toledo, vol. II, fol. 205v.

[Foto: edición facsímil (2002). Moleiro, Barcelona]