



IMAGEN, CONVERSIÓN Y DEVOCIÓN

VALÈNCIA ENTRE FINALES DEL SIGLO XIV Y EL PRIMER TERCIO DEL XVI

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Rubén Gregori Bou

Dirigida por: Dr. Amadeo Serra Desfilis



Universitat de València

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3130

València, octubre 2019

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA. DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

IMAGEN, CONVERSIÓN Y DEVOCIÓN VALÈNCIA ENTRE FINALES DEL SIGLO XIV Y EL PRIMER TERCIO DEL XVI

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Rubén Gregori Bou

Dirigida por:
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3130

València, octubre 2019



“Algú va inventar l’art per a suplir les deficiències de la veritat”

Joan Fuster

“Tres motivos diferentes impulsan a muchos a recibir el bautismo. Unos se bautizan coaccionados, con el fin de evitar la muerte [...] Éstos casi nunca llegan a ser buenos [cristianos] hasta la tercera generación, porque ocultamente enseñan a sus hijos los ritos judaicos. Otros reciben el bautismo simuladamente para poder relacionarse con los cristianos y ser admitidos en sus negocios y en la recaudación de impuestos públicos y aranceles. Éstos, por el mismo motivo, en raras ocasiones son buenos [cristianos] hasta la tercera generación. Y una minoría reciben el bautismo únicamente por la iluminación del Espíritu Santo que les viene del estudio profundo de las Escrituras junto con los cristianos. Estos [conversos], al conocer la verdad de las Escrituras son generalmente o, por mejor decir, siempre, buenos [cristianos]. Los demás judíos continúan siempre en su ceguera por la maldición que ha caído sobre ellos, hasta la llegada de Elías, antes de la segunda venida de Cristo”

Jaime Pérez de València,

Tractatus contra iudeos

AGRADECIMIENTOS

Si de algo se nutre la presente tesis, es de los consejos prestados por tantas personas que resultará difícil resumir todas sus contribuciones. En primer lugar, cabe mencionar la beca para la formación de personal investigador de carácter predoctoral “Atracció de Talent” por la Universitat de València en la convocatoria de 2015 que me permitió, entre otras cosas, poder realizar tres estancias de investigación. Asimismo, no puedo olvidar la ayuda prestada por el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València y las numerosas consultas a los doctores Felipe Jerez, Yolanda Gil, Sergi Doménech y a las secretarías Isabel Barceló, Mar Beltrán, María José Calas o Loli Rubio por temas administrativos o en relación a la docencia. También quiero reseñar el buen recibimiento en todos los centros e instituciones a los que acudí durante las estancias como son el Warburg Institute, la Harvard University, la UNED Universidad Nacional de Educación a Distancia, la Biblioteca Nacional de España o la Biblioteca Tomás Navarro Tomás entre otros.

De la misma forma, agradecer a todos aquellos profesionales o investigadores que durante el proceso de elaboración de este trabajo se han preocupado por informarme, auxiliarme y darme las claves que me ayudasen en mi cometido: a los doctores y doctoras Albert Hauf, Luís Arciniega, Juan Vicente García Marsilla, Mercedes Gómez-Ferrer, Antonio Urquizar, Francisco de Asís García, Stefan Matter, Jeffrey Hamburger, Joan Molina, James Amelang, David Nirenberg o Maria Portmann. Especialmente a los doctores Daniel Benito, Giuseppe Capriotti y Fernando Marías que tuvieron a bien quedar en varias ocasiones y asesorarme en todas las dudas, a veces incluso en sus propios domicilios. Del mismo modo quería darle las gracias al doctor Felipe Pereda por la calurosa acogida durante mi estancia en la Harvard University, por las numerosas charlas, por su comprensión y por recordarme los peligros que podemos encontrar al enfrentarnos a las imágenes.

Igualmente, expresar mi gratitud a mis compañeros de proyecto de investigación, tanto el de *Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado* (proyecto I+D, HAR 2013-48794-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad), como

Memoria, Imagen y Conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: La revuelta de las Germanías de Valencia (proyecto I+D, HAR2017-88707-P, financiado por MINECO/AEI/FEDER, UE) por las charlas y sugerencias.

Tampoco puedo dejar de lado a aquellos jóvenes investigadores que han recorrido el mismo camino y que han llegado a convertirse en verdaderos amigos. Así, me gustaría mencionara a mis compañeros de despacho, paños de lágrimas unos de otros, que amenizaron tanto el proceso de investigación como de docencia. María, Roser, Sonia, Eugenia, Nuria, Araceli, Cesc o Raquel son solo algunas de las personas que más me ayudaron tanto anímica como académicamente. En especial Mari Ángeles, la oráculo, que sin quererlo se convirtió en la madre a la que acudir ante cualquier duda o problema, incluidos los administrativos que tanto conocía. Asimismo, quería mostrar mi gratitud a Yonatan y a Jesús por sus consejos y a Alba, Jenny y Ángela, mis tres soporte y apoyo en las estancias.

A Esther, Carlos, Paula y Lledó, gracias por enseñarme a valorar los pequeños placeres que provoca la ansiedad, por los *escape rooms* y por esas comidas y cenas de risas y chapulines. A Quico, por el inmenso corazón que vibra en un cuerpo casi incapaz de contenerlo, por esas tardes de básquet, los paseos en coche —mi taxi particular y yo copiloto eterno— y por sus menús altos en calorías. Son tantas las historias con vosotros, que sería impensable concebir mi tesis sin ellas.

Mención aparte merece Pablo, pues si Frodo tuvo a Sam, yo tengo a Pablo, y sin él hubiese sido imposible llegar a buen puerto en este viaje, aunque hablando de analogías con el mundo de Tolkien, más seríamos Pippin y Merry. No solamente nos embarcamos juntos en esta aventura, también la terminamos y, lo más importante, también la hemos vivido juntos. Y lo mejor de haber hecho la tesis fue hacerla a su lado.

Pero si hay que dar las gracias a alguien por el desarrollo de esta tesis es a dos personas, los doctores Borja Franco y Amadeo Serra, mi director. De Borja tengo tanto que agradecer que sería imposible dejarlo todo por escrito. Fue él quien me animó durante la carrera a continuar en el campo de la investigación y con quién di mis primeros pasos. Sus consejos y su guía resultaron cruciales en tantas ocasiones que sería incapaz de enumerarlas, enviándome lecturas que pudieran interesarme, poniéndome en contacto con otros investigadores o ayudándome en problemas que podían aparecer al analizar alguna obra. Además, me enseñó que las preguntas debían hacerse a las

imágenes y después elaborar las hipótesis, no empezar por estas y supeditar los objetos artísticos a las suposiciones. Asimismo, me recordó que esta es una carrera de fondo y que lo más importante es ir poco a poco asentando bien los cimientos. Por ello, decir que ha sido un referente no sería justo, pues traspasó esas barreras hace mucho.

A Amadeo quisiera agradecerle el enorme esfuerzo que ha realizado para llevar a término la presente tesis. No solo me ha demostrado que es la persona más erudita que nunca he conocido ni conoceré, sino que, además, en estos cinco años, no ha habido reproche alguno por el trabajo que le he supuesto, revisando artículos, comunicaciones o atendiendo todas mis consultas. Especialmente durante la recta final, que a pesar de la corrección de otras tesis encontró el tiempo suficiente para atenderme. Ha sabido detectar también los momentos de mayor tensión o nerviosismo y ocuparse de tranquilizarme como lo haría un verdadero padre. Su guía en este viaje ha sido indispensable, aconsejándome cómo proceder y ofreciéndome pistas, pero sin dar las respuestas, para que así tuviera que encontrarlas yo. Si mi admiración por él ya era enorme durante la carrera, dado que fue el primer profesor que tuve, a lo largo de todos estos años no ha hecho más que incrementarse, pues de Amadeo he aprendido a cómo respetar la disciplina de la historia del arte.

No quisiera olvidarme tampoco de las personas, que, sin pertenecer al ámbito académico, también me ayudaron como apoyo en todos mis desvelos. Elena, Enric, Salva, Miguel, Vicente y Alex, gracias por vuestras charlas, por vuestra comprensión y por aguantar mis explicaciones culturales en nuestros viajes. A Ana, Karen, Raquel, Isabel y Sandra por arroparme desde nuestro paso por el máster y “aceptar” todas mis manías. A Víctor y Natalia por ser mi tercera familia y mis mejores amigos y por ofrecerme tantas veces una habitación en vuestra casa que al final me tuve que instalar entre Pepa y Trufa.

Por supuesto, agradecer a mis padres por entender que este era el camino que había escogido y por permitir que pudiera llegar hasta él. Aunque no conocían la historia del arte, fueron ellos los que me enseñaron lo importante que era la cultura y todas sus manifestaciones y el aprecio que debía recibir. A mi hermano, por ser mi más fiel amigo, que me acompañó la primera vez que presenté una comunicación y que volvió a repetir en numerosas ocasiones, aunque no le interesasen los temas artísticos. Si pensar que mi vida sin él sería más triste, no quiero ni imaginar cómo habría sido el realizar

una tesis sin ese apoyo moral que espero continúe brindándome siempre. A los tres, gracias.

A Aida, mi principal soporte. No ha sido tarea fácil tener que aguantar nerviosismos e inseguridades, pero su integridad y fortaleza me asieron a la realidad. Sin ella no habría podido culminar este proyecto, pues no solamente se ha leído, releído y vuelto a leer la tesis, robándole mucho de su tiempo, sino que también ha sabido contrarrestar mis temores con paciencia y cariño. De ella he aprendido que lo esencial es invisible para los ojos y que al igual que es una locura odiar a las rosas porque una te pinchó, lo es renunciar a tus sueños porque uno no se cumplió. Por ello le doy infinitas gracias; a ella y a nuestra particular Arca de Noé: Lui, Padthai, Oriò y como no, mi querido Lasanya.

Por último, me gustaría recordar y dedicar este trabajo a mis abuelos, que, aunque nunca llegarán a leerlo, me regalaron el primero de muchos libros, me inculcaron lo importantes que eran y cómo debía tratarlos: con mimo y respeto.

Sumario

1. Introducción.....	4
2. De malditos hijos de Israel a hijos malditos de Cristo: cristianos, judíos y conversos en la València bajomedieval.....	22
2.1. Entre mayorías y minorías: judíos, cristianos y musulmanes en la península Ibérica.....	23
2.2. Sobre las identidades	31
2.3. La legitimidad de la sangre.....	38
2.4. València y el pogromo de 1391: asalto y robo de la judería	44
2.5. El problema converso en València	58
2.6. Conclusión.....	69
3. La palabra por la imagen y la imagen por la palabra.....	71
3.1. <i>Meditatio</i> como <i>imitatio</i>	72
3.2. De las manifestaciones místico-literarias valencianas.....	80
3.3. Pintar y esculpir la devoción	98
3.4. Del triunfo a la derrota de la muerte: la representación del Cristo doliente.....	121
3.5. Conclusión.....	136

4. “Per lo juhí de déu”. La imagen de conversión al servicio de la justificación e integración.....	138
4.1. Apuntes previos: la imagen del judío y de la conversión.....	139
4.1.1. <i>Ecclesia</i> y <i>Synagoga</i>	148
4.2. Respuesta artística al pogromo de 1391	151
4.2.1. El san Cristóbal que habló.....	151
4.2.2. Bonifacio Ferrer y la legitimidad de la conversión	157
4.2.1.1. Profetas y profecías: a la luz del Nuevo Testamento.....	160
4.2.1.2. Bautismo de agua y de sangre	167
4.2.2. Devoción por la Vera Cruz.....	170
4.2.3. La <i>Disputa de Fanjeaux</i> y el rostro del judío	176
4.2.4. San Vicente Ferrer y la conversión.....	178
4.2.5. Reconciliación: la <i>Passio Imaginis</i> y el trascoro de la catedral de València	180
4.2.6. Antijudaísmo y dramaturgia: el <i>Misteri assumpcionista valencià</i> y el <i>Misteri d’Elx</i>	187
4.3. Conclusión.....	190
5. Los santos patriarcas. El Calvario de la Redención y el converso sincero....	191
5.1. Germen y difusión del <i>Descensus ad inferos</i> : preludeo del Calvario de la Redención.....	193
5.2. La nueva espiritualidad como difusora del <i>Descensus ad inferos</i>	196
5.3. La literatura catalana como génesis del Calvario de la Redención	198
5.4. Del Limbo al Calvario de la Redención	202
5.4.1. En el punto de mira: la conversión sincera.....	203
5.4.2. Precedentes	206
5.4.3. Las tablas de Bartolomé Bermejo.....	208
5.4.4. <i>Hores de Nostra Señora Segons la Església Romana</i> (Ms. Add. 18193, British Library).....	213
5.4.5. La sarga del Maestro de Perea.....	217
5.4.5.1. Ave santa Eva	219
5.4.6. El Calvario de la Redención de Vicente Macip.....	224
5.4.7. Los grafitis del Palacio Chiaromonte-Steri	226
5.5. A modo de conclusión. Caso de estudio: Bartolomé Bermejo y Juan de Loperuelo.....	228
6. Pasión por la Pasión. Devoción femenina, dolor, belleza y otredad en el <i>Speculum Animae</i> (Esp. 544, BnF)	233

6.1. Las clarisas del Real Monasterio de la Santísima Trinidad de València y la devoción femenina.....	235
6.2. Dolor como expresión de amor	239
6.3. El espejo del alma.....	242
6.3.1. El cuaderno de Wolgemut	244
6.3.2. Pasión perpetua.....	246
6.4. El <i>Speculum Animae</i> paso a paso	252
6.4.1. La aflicción velada	252
6.4.2. Ante el pórtico del tormento: la flagelación	257
6.4.3. El estigma del verdugo	259
6.4.3.1. Lunas y estrellas	263
6.4.4. La sangre de las tres cruces	271
6.5. Apuntes finales: la belleza del sacrificio y el crimen de ser el Hijo de Dios	281
6.6. Anexo	283
7. Conclusiones.....	287
8. Conclusions	302
9. Índice de ilustraciones	316
10. Bibliografía.....	437
11. Fuentes.....	517

1. INTRODUCCIÓN

“The historian, like the lawyer, was expected to make a convincing argument by communicating the illusion of reality, not by exhibiting proofs collected either by himself or by others”¹

Carlo Ginzburg

Casi a término de finalizar la redacción del presente estudio, hallamos ojeando entre los cajones que conforman nuestra biblioteca, a falta de encontrarle un espacio adecuado, el libro *Cómo se hace una tesis* de Umberto Eco (1977). Ironías de la vida, tras todo el trabajo realizado hasta el momento, descubríamos una guía de consejos sobre cómo abordar las cuestiones y problemas que podríamos encontrar a lo largo de la investigación. Movidos por la curiosidad, empezamos a leer el volumen y tropezamos con la siguiente afirmación:

“Hacer una tesis significa aprender a poner orden en las propias ideas y a ordenar los datos: es una especie de trabajo metódico; supone construir un «objeto» que, en principio, sirva también a los demás. Y para ello *no es tan importante el tema de la tesis como la experiencia de trabajo que comporta*”.²

Esta sentencia nos hizo reflexionar y considerar que casi más importante que las metas, había sido el camino seguido, la maduración y el modo en que habíamos solventado los dilemas a los que nos habíamos enfrentado, pues ello había determinado los resultados obtenidos. Por este motivo, hemos estimado necesario realizar un preámbulo donde expliquemos cuáles fueron las motivaciones que determinaron la

¹ GINZBURG, Carlo, 1991, p. 79.

² ECO, Umberto, 2004 [1977], p. 24.

elección del tema de la presente tesis doctoral: la imagen de conversión en València entre finales del siglo XIV y principios del XVI.

La primera aproximación al mundo de la investigación fue durante la elaboración del Trabajo Fin de Grado bajo la dirección del profesor Borja Franco. Esta primera tarea giró alrededor del estudio de las rectorías y de la integración de los moriscos valencianos, aquellos musulmanes forzados a convertirse al cristianismo después de la revuelta de las Germanías (1519-1523). Concretamos el análisis en la pequeña localidad de Xeraco, de donde procedemos, e intentamos averiguar si había existido una política en pos de la evangelización con la elaboración o uso de imágenes para la catequesis. Fue esta la primera vez que tomamos contacto con la dicotomía entre mayorías y minorías de la mano de *Minorías Socio-religiosas en la Europa Moderna* de Jesús Bravo.³ Esta obra ofrece una visión panorámica de las relaciones entre las distintas comunidades y cómo la situación había derivado en el sometimiento de judíos y musulmanes a cristianos. Al mismo tiempo, *Ídolos e Imágenes* de Palma Martínez-Burgos,⁴ *Las imágenes de la discordia* de Felipe Pereda⁵ y la tesis de Borja Franco, *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)*,⁶ se convirtieron en los tres pilares sobre los que constituimos los cimientos del Trabajo de Fin de Grado y cuyo eco resonó también en el Trabajo de Fin de Máster y, cómo no, en la presente tesis, en especial las dos últimas lecturas.

Mediante el estudio de las minorías moriscas y su relación con el arte, nos percatamos de la importancia de la recepción de las obras artísticas para las distintas comunidades religiosas. Ante nosotros se abría un campo de estudio prácticamente nuevo y en el que decidimos profundizar, por lo que, al inicio del siguiente curso académico, cuando iniciamos el Máster en Historia del Arte y Cultura Visual de la Universitat de València, acudimos al profesor Amadeo Serra para exponerle nuestras inquietudes y plantearle la tutorización del Trabajo de Fin de Máster. En un principio, habíamos considerado circunscribirlo al periodo barroco, pero tras diversas lecturas y numerosas consultas, finalmente conseguimos determinar una cronología y temática más acorde: la influencia de la espiritualidad en el arte durante el periodo bajomedieval en València.

³ BRAVO LOZANO, Jesús, 1999.

⁴ MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990.

⁵ PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b.

⁶ FRANCO LLOPIS, Borja, 2009.

Abandonábamos así la problemática de las religiones para recorrer un sendero que supuso el descubrimiento de una de las figuras valencianas más relevantes del periodo medieval: Isabel de Villena (1430-1490), tercera abadesa del Real Monasterio de la Santísima Trinidad de València. Para delimitar el análisis, pusimos el foco de atención en la impronta de su *Vita Christi*, publicada póstumamente en 1497, en el arte valenciano. Sobre esta cuestión ya existían previas investigaciones, destacando aquellas centradas en el tema de la visitación de Cristo a su madre tras su resurrección acompañado de los patriarcas.⁷

Sin embargo, nuestra atención se focalizó en el programa iconográfico conocido como el Calvario de la Redención, descubierto tras la restauración de una sarga atribuida al Maestro de Perea. Fue durante una de las visitas al Museu de Belles Arts de València, sugerida por Amadeo Serra, que vimos la recién expuesta obra, llamándonos la atención un detalle de la misma: la aureola circular de santa Eva. Esta incógnita despertó nuestra curiosidad y empezamos a indagar en este tipo de representación, descubriendo apenas cuatro ejemplos más con la misma iconografía. Sin ser conscientes, habíamos establecido la primera toma de contacto con la problemática conversa al vincular una figura de una de las imágenes analizadas con la herejía judía.

No fue hasta finalizar el primer año de doctorado, bajo la dirección de quien había sido nuestro tutor durante el Trabajo de Fin de Máster, Amadeo Serra, que dirigimos el análisis hacia la imagen del judío, sin abandonar el estudio de la influencia de la espiritualidad en el arte. Esto vino propiciado por la primera comunicación que realizamos en el “The IMAGES Project 2015 Conference IMAGES (V) – Images of (Cultural) Values” celebrado en Estambul junto con el profesor Borja Franco. Tirando del hilo, nos habíamos percatado de que el programa iconográfico del Calvario de la Redención en verdad escondía un mensaje mucho más profundo del atisbado en una primera lectura: era una imagen en favor de la conversión, la asimilación y la reconciliación entre el pueblo cristiano y el judío.

Cuando más leíamos sobre el tema más nos dábamos cuenta de las lagunas existentes en torno a las cuestiones que nos iban asaltando: ¿Por qué había tan pocos ejemplos del

⁷ SARALEGUI, Leandro de, 1926-1936, p. 286. KING, Georgiana Goddard, 1934, p. 298. POST, Chandler Rathfon, 1935, p. 270. GULDAN, Ernst, 1966, p. 144-148. LLOMPART, Gabriel, 1967, p. 167-180. BERG SOBRÉ, Judith, 1979, p. 304. ALCOY PEDRÓS, Rosa, 1984, p. 195-376, especialmente nota 110. CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 93-108. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 146-156. PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, 2012, p. 143-164. SAMPER EMBIZ, Vicente, 2013, p. 99-109. TWOMEY, Lesley K., 2013.

Calvario de la Redención y por qué se circunscribían casi con exclusividad a partir de la segunda mitad del siglo XV en territorio valenciano? ¿Qué ocurría en este momento que fuese tan notorio como para promover la gestación de una nueva iconografía con tan gran significación? Fue entonces cuando empezamos a considerar el contexto socio-religioso como vertebrador, junto a la nueva devoción, de estas imágenes. La situación entre conversos y cristianos viejos había empeorado considerablemente y la instauración de la Inquisición real a finales de la centuria no había hecho sino caldear más el ambiente. A todo esto, además, se sumaba la expulsión de los judíos en 1492, irremediable para seccionar su pernicioso influencia en la comunidad de cristianos nuevos. El caldo de cultivo creado era más que suficiente como para promover la germinación de un tipo de manifestación visual que interactuase con los acontecimientos de este tiempo.

Como el inicio de la investigación había arrancado con el estudio de estas obras, circunscritas al área valenciana, cuando fuimos desentrañando su vinculación con los problemas en torno a los conversos y el judaísmo, decidimos mantener una uniformidad geográfica y centrar las pesquisas en la ciudad de València, que estaba viviendo su momento de gran esplendor, para comprobar si podíamos detectar otras imágenes en línea con las del Calvario de la Redención. Para ello, era necesario ampliar el abanico cronológico y trasladarnos hasta el verano de 1391, cuando en toda la península Ibérica se produjeron una serie de asaltos a las juderías que culminaron con la conversión o asesinato de los judíos. En València, ocurrida la noche del 9 de julio, se había dado lugar, además, una serie de milagros que fueron interpretados por la ciudad como una prueba de que los bautismos habían sido orquestadas según designio divino.

Parecía evidente que, ante un seísmo de tal magnitud, siendo como era el arte un reflejo de la sociedad y la cultura, se hubieran creado obras que plasmasen o se influenciasesen de lo ocurrido. Así, encontramos referencias a ciertas obras que, por medio de metáforas apelaba a la reconciliación y a la defensa de las conversiones. Muchas de estas manifestaciones visuales habían sido tratadas por diversos investigadores e historiadores del arte, pero pocos habían considerado establecer una lectura a través de los hechos ocurridos en 1391. Algunos habían ofrecido ciertas tentativas, como Lluís Ramon con el programa iconográfico del trascoro de la Catedral

de València,⁸ mientras que otros, aunque vieron estas conexiones, como Amadeo Serra con los retablos de la Crucifixión y los Sacramentos y el de la Santa Cruz⁹ o Luís Arciniega con el estudio del desaparecido retablo de la *Passio Imaginis*¹⁰, aún restaba por ponerlas en contexto con otros ejemplos y elaborar una interpretación de conjunto.

Poco a poco, fuimos encontrando otras obras en las que advertíamos unas características iconográficas que habían pasado desapercibidas o sin casi atención. Algunas nos habían planteado incógnitas con respecto a su programa visual, pues sin querer buscar mensaje alguno en relación a la imagen del judío o de la conversión, tras trabajarlas con detenimiento, habían terminado por ofrecer uno. Este sería el caso del Calvario de la Redención o el *Speculum Animae* (Esp. 544, BnF), manuscrito devocional valenciano fechado a inicios del siglo XVI, ya que, a priori, nos interesamos en ellas por ser ejemplo de la influencia de la espiritualidad en el arte valenciano bajomedieval y al final terminaron por esconder un mensaje más potente. En otro ámbito se ubicarían aquellas ya trabajadas previamente por otros investigadores y a las que acudimos con la intención de hallar una respuesta a nuestras incógnitas. Al hacerlo, descubrimos que, en muchas de ellas, aunque se había tratado su vinculación o eco con los sucesos de 1391, restaba por focalizar más los resultados en torno al tema de la conversión. Estos ejemplos serían la escena de la *Disputa de Fanjeaux* de la tabla de las *Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán* (terminado antes de 1403, Museu de Belles Arts de València), el trascoro de la Catedral de València o la presencia de profetas y reyes del Antiguo Testamento en diversos y numerosos soportes valencianos.

De esta forma, analizábamos aquellas manifestaciones visuales valencianas del siglo XV en las que encontramos una vinculación con el asalto a la judería, o en las que quedaba manifiesta la voluntad por certificar la conciliación entre cristianos nuevos y viejos o en las que se incluían escenas de conversión sincera. A todo esto, además, fruto de una primera aproximación durante el Trabajo de Fin de Máster, fue el análisis del *Speculum Animae*, centrado en la Pasión del Salvador y en el que se esconde un mensaje de gran simbolismo en el que confluyen el gusto por el dolor, la representación de la conversión y la estigmatización del “otro”.

⁸ RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 37-51.

⁹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 301-320. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 123-143. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 13-39.

¹⁰ ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94.

Esta elección de obras había estado motivada por la falta de información con respecto a la imagen de conversión, una cuestión que podría enriquecer el debate historiográfico en torno al papel del arte, la devoción y la identidad en la València bajomedieval. Desde los últimos años, veinte aproximadamente, ha habido una tendencia hacia el estudio de la iconografía de la Corona de Aragón con base en la piedad y la mística. Estas aportaciones procuraban remarcar la existencia de imágenes de devoción a consecuencia de la introducción de una nueva espiritualidad que promovía un mayor acercamiento entre fiel y divinidad. A ello se sumaba su recepción por las más destacadas autoridades valencianas como san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis o Isabel de Villena que supieron cómo encauzar la espiritualidad de muchos fieles cristianos y plasmarlo en sus obras, y, por otra parte, el atractivo de las lecturas piadosas en lengua vulgar. Así, se proyectaron estudios que sentaron las bases sobre el uso de la memoria en la meditación, el rol de las imágenes como instrumentos de devoción o la creación de programas iconográficos en línea con las demandas de esta espiritualidad. En esta línea encontraríamos *Arte en Valencia 1472-1522* de Miguel Falomir,¹¹ *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana* de Joan Molina,¹² *Art i societat a la València Medieval* de Juan Vicente García Marsilla,¹³ *Retablos, prestigio y dinero* de Matilde Miquel,¹⁴ *The Visual Liturgy* de Maxime Duerbergue¹⁵ o *The fabric of Marian devotion in Isabel de Villena's Vita Christi* de Lesley K. Twomey.¹⁶ Pero a pesar de la preocupación por estos temas y de proveernos de una panorámica general, en estos trabajos no se había ofrecido un análisis que condensase todos estos cambios, tanto en el plano artístico como con respecto a la devoción, por lo que consideramos que era asimismo necesario ocuparse de otras cuestiones. Esto resultaba ineludible para comprender cómo la nueva espiritualidad había modificado el panorama artístico, brindando nuevos programas visuales que además se imbuían de la problemática sobre la identidad figurada en las imágenes.

Esta era la otra línea de investigación que necesitábamos abordar para poder tratar el estudio de la imagen de conversión: la cuestión de la identidad, la raza y la representación visual del judío. Estos temas han sido tratados con no poco interés, si

¹¹ FALOMIR FAUS, Miguel, 1996.

¹² MOLINA FIGUERAS, Joan, 1999.

¹³ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011.

¹⁴ MIQUEL JUAN, Matilde, 2008.

¹⁵ DEURBERGUE, Maxime, 2012.

¹⁶ TWOMEY, Lesley K., 2013.

bien focalizados en el ámbito peninsular o de toda la Corona de Aragón, más en que el Reino de València. En esta esfera cabría apuntar los trabajos “Las imágenes del judío en la España medieval”¹⁷ y “La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval”¹⁸ de Joan Molina, “La imatge com a arma” de Juan Vicente García Marsilla,¹⁹ *La imagen del judío en la España medieval* de Paulino Rodríguez,²⁰ *Recrucificando a Cristo* de Carlos Espí Forcén,²¹ “Iconografía antisemita” de Francesca Español,²² *Art of estrangement* de Pamela Patton²³ y también, aunque alejado del mundo judaico, *Pintar al converso* de Borja Franco y Francisco J. Moreno Díaz del Campo por el estado de la cuestión que presentan en torno a la raza.²⁴ Estas lecturas resultaban imprescindibles para entender cómo se articulaba la efigie del judío con base en la problemática antijudía, tratando temas como la identidad, la convivencia entre ambas comunidades, el papel de la indumentaria, la caricaturización de los rostros o la importancia de la sangre.

Sin embargo, ninguno de estos estudios se centraba en la imagen de conversión, en el momento en que el judío apostataba de su religión y abrazaba el cristianismo. Este vacío de referencias o trabajos sobre uno de los acontecimientos clave en este tiempo de tensión condicionaba aquello que conocíamos con respecto a las relaciones entre judíos, cristianos y conversos y cuál fue el rol que desempeñaron las imágenes, dado que en estas se contenía un mensaje de victoria y superación. Mientras que la representación del judío en la península Ibérica había recibido una considerable atención, tanto por investigadores nacionales como internacionales, nadie hasta el momento se había ocupado de las escenas en las que se invitaba a la conversión o a la reconciliación del antiguo y nuevo pueblo de Dios bajo el signo de la cruz, ni tampoco a su recepción. Atendiendo a esta falta de estudios y a la importancia que suponían para ampliar los horizontes en torno a la interacción entre arte, espiritualidad, religión e identidad, consideramos que este debía ser el camino a seguir.

A la luz de lo expuesto, pues, puede intuirse que el objetivo principal de nuestra investigación será descubrir si en València, entre finales del siglo XIV y principios del

¹⁷ MOLINA FIGUERAS, Joan, 2002, p. 372-379.

¹⁸ MOLINA FIGUERAS, Joan, 2008, p. 33-85.

¹⁹ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012b, p. 565-595.

²⁰ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2009.

²¹ ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b.

²² ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2012, p. 71-101.

²³ PATTON Pamela, 2012.

²⁴ FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J., 2019.

XVI, existieron programas iconográficos a favor de la conversión, con temas derivados de la espiritualidad nórdica, analizarlos y ponerlos en contexto con su tiempo para constatar por qué razón y para qué se crearon. No obstante, para poder lograrlo, será asimismo necesario establecer otras metas que nos permitiesen tejer en el gran tapiz que es el estudio de la historia del arte, la trama y la urdimbre de las imágenes de conversión. Estos objetivos, que desarrollaremos con más detalle al ocuparnos de la estructura de la tesis, serán, en primer lugar, comprobar cómo se gestaron las relaciones entre cristianos y judíos en la península Ibérica, y, en especial, en el Reino de València para comprender cómo y por qué se desencadenaron los sucesos de 1391. Desde este punto, examinaremos cómo influyó la inserción del converso en la sociedad, en qué manera afectó la estructura de los estamentos sociales y cuándo se resquebrajó la aparente paz entre cristianos viejos y nuevos. Del mismo modo, trataremos la llegada y consolidación de la nueva devoción y cómo fue acogida por la sociedad valenciana. Ello nos llevará a analizar de qué manera fue la recepción por el universo artístico y qué programas visuales se actualizaron o gestaron como consecuencia de su influencia.

Otro de los objetivos consistirá, a partir de trabajos preexistentes que se acercaron al examen de las imágenes en relación al 1391, en seguir tirando del hilo y establecer un corpus de manifestaciones artísticas nacidas a consecuencia del asalto a la judería y de las conversiones, lo que nos compelerá a analizar la efigie del judío. Habiendo comprobado esto, la siguiente meta será analizar el programa visual del Calvario de la Redención, su origen, difusión y el porqué de su gestación, es decir, si nació como respuesta al problema converso y si era metáfora de conversión sincera. Como último objetivo, restaría examinar la curiosa iconografía del *Speculum Animae*, en línea con el texto del manuscrito, ofreciendo datos sobre su elaboración, su posible modelo y las destinatarias del mismo. Igualmente, ratificaremos que en sus páginas se contenían referencias a favor de la conversión mediante alusiones a la crueldad de la comunidad judía y, quizás también, la islámica.

Con estos objetivos que proponemos, queremos otorgar un poco de luz a un periodo de la historia del arte que sigue ensombrecido por la falta de estudios pormenorizados. Aunque casi todas las obras analizadas han sido tratadas por otros investigadores, pocos han sido los casos en los que se la ha vinculado con los sucesos de 1391 o con la problemática de la conversión. Sí ha habido historiadores del arte, como hemos referido, que han sabido leer e interpretar las alusiones a estos temas y que sentaron las bases

sobre las que elaboramos nuestro discurso, pero ninguno de estos trabajos ha podido ofrecer un análisis comparativo y ampliado con otros ejemplos artísticos. Por otro lado, también faltaba realizar una contextualización del diálogo entre sociedad, religión y arte en la que se tuviese en cuenta el indispensable papel de las imágenes como partícipes, configuradoras y receptoras de los sucesos históricos.

De este modo, con los datos que vamos a aportar, esperamos ofrecer mayor información a las lagunas en torno a las relaciones entre cristianos y judíos desde el punto de vista de las imágenes, pues a lo largo de los últimos años, los estudios sobre el concepto de la identidad han experimentado un gran auge debido a la variedad de puntos de vista desde los que se han ido abordando. Religión, género, alteridad o periferia son solo algunos de los tópicos que están siendo explorados de nuevo historiográficamente. A ello, además, se sumaba la gran inventiva y diversidad visual en este siglo, con programas y temas iconográficos nuevos o renovados que necesitaban de un análisis en el que se tuviesen en cuenta factores religiosos, espirituales y de identidad, así como el contexto en que se configuraron y la experiencia del público al tratar con ellas. Con esta voluntad, hemos intentado contribuir a estos trabajos analizando y revisando aquellas escenas o representaciones de las que se podía extraer un mensaje en línea con la problemática de las conversiones y de su interacción en el momento en que fueron creadas. Así, esperamos abrir otras vías de interpretación y debate alrededor de los vínculos y nexos entre imagen, devoción, cristianismo y judaísmo.

Habiendo comentado los intereses, importancia y delimitación del tema trabajado, y después de haber presentado los objetivos y definido, la heurística y hermenéutica, quedaría por abordar la metodología.

Respecto a estas cuestiones, a causa de la especificidad de los temas de nuestra tesis que abarcan el tratamiento de varias disciplinas, hemos creído conveniente hacer uso de una combinación metodológica inspirada en distintas tendencias historiográficas según adscripción a las metas propuestas. Inevitablemente, y al tener que analizar imágenes donde vamos a necesitar contextualizar la escena e identificar los personajes, hemos aplicado la lectura iconográfica. Esta postura ha hecho que prescindamos de los aspectos formales, dado que queremos profundizar en la parte del contenido de las obras

y no en la estilística, de la que, como veremos, se han ocupado ya otros investigadores. De tal modo, si bien no comentaremos un gran número de obras, el análisis sí será más preciso, aunque nunca sin alejarnos de aquello que nos interesa, por lo que habrá aspectos que únicamente reseñaremos, no entrando a fondo en detalles. Este sería el caso del retablo de la Crucifixión y los Sacramentos de Gherardo Starnina, ampliamente trabajado por diversos investigadores, del que nos interesaba únicamente anotar su vinculación con los acontecimientos acaecidos el 9 de julio de 1391. Por tanto, las pesquisas propuestas que se alejaban de esta lectura nos han servido de forma subsidiaria, sin ser claves para el trabajo.

Cabe apuntar, además, que, para llegar a determinar todos estos datos, ha sido indispensable la consulta de diversas fuentes, siendo quizás las más notables las obras de san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis, Isabel de Villena y el *Speculum Animae*. Esto ha supuesto cierta dificultad, pues no siempre se ha podido encontrar el original transcrito y la comprensión de los manuscritos es siempre más complicada para el ojo inexperto, si bien en todos los casos hemos hallado lo que buscábamos. En aquellas fuentes ya trabajadas por muchos autores, conocidas de sobra y que trataban cuestiones más del plano histórico —como las que se ocupan del ataque a la aljama valenciana— hemos referenciado directamente a las investigaciones existentes. En cambio, para los documentos vinculados a las manifestaciones visuales, siempre que ha sido posible, hemos acudido al original, como puede ser el caso del protocolo notarial de Lluís Ferrer de 21 de junio de 1415 sobre la ejecución del trascoro de la Catedral de València o las obras de los citados Ferrer, Eiximenis o Isabel de Villena.

Por otro lado, nos ha parecido necesario hacer uso de la historia social, puesto que pretendemos tratar cuál era la recepción de esas piezas artísticas por parte de la comunidad cristiana en dos momentos clave: tras el asalto de 1391 a la judería valenciana con los bautismos forzosos y a partir del último tercio del siglo XV cuando los conversos, por sus ascensos y promociones en la jerarquía social, pasaron a convertirse en un problema a ojos de los que decían ser verdaderos fieles de Cristo.²⁵ El arte es hijo de su tiempo, condicionado por el medio social y político, y en una coyuntura en el que las relaciones entre cristianos viejos, nuevos y judíos eran tan tensas, era ineludible que esto quedase de relieve en diversos productos visuales, ya

²⁵ En este caso, nos ha sido de ayuda consultar los trabajos de Ximo Company y Miguel Falomir que aplicaron esta metodología al territorio valenciano. COMPANY CLIMENT, Ximo, 1985. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996.

fuera con ejemplos claros y contundentes o a través de metáforas y analogías. Como ya recalcó David Freedberg, la realidad es que no puede desligarse el factor propagandístico y autoridad de las imágenes a la hora de condicionar la mentalidad de los espectadores.²⁶

En definitiva, hemos enfocado el estudio desde la óptica de la historia cultural que en su día definió Jacob Burckhardt (1818-1897). Esta metodología no nos es desconocida, dado que ya la tratamos tanto en el Trabajo de Fin de Grado como en el de Máster y, por lo tanto, tenemos cierta experiencia. Para Burckhardt el arte era un elemento indivisible de los tres factores que a grandes rasgos conformaban la *cultura*, —Estado, religión y hecho propiamente cultural—, y por ello debían tratarse conjuntamente.²⁷ La cultura se estudia a través de todos los ámbitos de conocimiento: arte, filosofía, teología, literatura, filología, antropología, geografía, historia, etnografía, etc., pero como nuestra formación es eminentemente histórico-artística y adolecemos de lagunas en las otras disciplinas, somos conscientes de la limitación a la que puede enfrentarse nuestro escrito. No obstante, dada la particularidad del tema, creemos que estas opciones metodológicas son las más adecuadas, pues es innegable la interconexión existente, no ya en la cronología escogida, sino en toda la historia del arte, entre palabra, imagen e identidad. Y dado que estos elementos conforman y se conforman en la cultura, es totalmente necesario, también por el enfoque sistemático, metódico y sintético que le damos al trabajo, hacer uso de la historia cultural.

La elección de esta diversidad metodológica tal vez pueda llegar a dar una impresión de desconcierto —e incluso de cierto desorden anárquico— pero a nuestro parecer, para abordar el tema escogido era necesario y provechoso nutrirnos de todas esas corrientes y adaptarlas a nuestras necesidades, más que no circunscribirse a rajatabla a una sola. Por ello, la multiplicidad de los distintos acercamientos historiográficos no se debe entender en el sentido de la analogía del supermercado del arte. Esta metáfora define a la historiografía como una especie de grandes almacenes de opciones metodológicas de donde el historiador puede ir seleccionando, mezclando y encajando los distintos productos de acuerdo con los intereses personales o con las particularidades del tema.²⁸

²⁶ FREEDBERG, David, 1992 [1989].

²⁷ “Cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico, es ese complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbres y toda capacidad o hábito que el hombre como miembro de la sociedad ha adquirido [...] abraza todas las facetas posibles de la actividad humana en cuanto ser social”. CANTARINO, Vicente, 1978, p. 230-231.

²⁸ Amplíese con: PREZIOSI, Donald, 1998.

Hay que vigilar que las corrientes historiográficas no se utilicen sin considerar el aparato teórico que las sostiene, pues no son componentes intercambiables. Como bien apunta Antonio Urquizar: “la validez de un método científico depende de su capacidad crítica y de la coherencia que muestre entre sus fines y los medios utilizados, es decir entre la pregunta de investigación que disponga y los recursos que maneje para ello”.²⁹ Es por eso por lo que las metodologías utilizadas se basan y se acoplan a nuestro propio criterio y al tema específico del trabajo, sin pretender ser una solución ecléctica en la que integrar la mayor cantidad de tendencias historiográficas.

Tratada la configuración, sería conveniente exponer qué vamos a ver en cada capítulo, cuáles son las metas que esperamos obtener y anotar qué hemos considerado dejar de lado, pues al final es necesario establecer ciertos límites para encauzar el escrito en una dirección adecuada. Por ello, sirvan estas líneas a modo de preámbulo en el que reseñar la organización de la tesis, dividida en once apartados, uno introductorio, cinco con el cuerpo del análisis y otro conclusivo, más su traducción al inglés, y por último un índice de ilustraciones, la bibliografía y las fuentes.

En el capítulo segundo abordaremos el contexto histórico y geográfico para que sirva como pedestal sobre el que sostener el discurso. El objetivo principal en este apartado será el de dejar constancia de la historia de los cristianos nuevos en València y de los vínculos entre estos y sus correligionarios, aunque antes habrá que apuntar cómo se llegó a esta situación. Si bien en un principio consideramos oportuno incluir en la introducción el marco espacio-temporal, por la densidad de información requerida, era más oportuno destinarlo a un apartado diferente y así obtener mayor autonomía. Sabemos también, que brindamos muchos datos de índole histórica, sin referencias a contenidos artísticos, pero ello viene motivado por dejar claras todas las cuestiones referentes a la cronología y geografía que vamos a tratar y, de esta manera, en los sucesivos capítulos ocuparnos exclusivamente de las imágenes.

Lo primero que trataremos será la progresión histórica de las tres comunidades del Libro en la península Ibérica, y, en concreto, en el Reino de València y su capital: cómo se desarrollaron las relaciones y tensiones entre ellas y de qué manera llegamos a los acontecimientos de finales del siglo XIV. Ineludiblemente, este repaso por la historia

²⁹ URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2012, p. 196-197.

nos llevará a tratar el problema de las identidades, de la “raza” y de la pureza de la sangre, conceptos que deben ser atendidos para comprender por qué derroteros transitaron las imágenes a la hora de representar a los judíos y a las escenas de conversión, y por qué eran tan necesarios para ofrecer una apariencia de apostasía sincera. Tras esto, nos ocuparemos del asalto a la judería la noche del 9 de julio de 1391, qué fue lo que ocurrió, cuáles fueron los protagonistas y cuál el desenlace, pues hubo mucho interés por confirmar que los bautismos forzados habían sido orquestados por voluntad divina. Finalmente, abordaremos las consecuencias que tuvo este hecho en el transcurso de los años, la integración y asimilación de los neófitos en la sociedad valenciana y el cambio de actitud hacia los conversos a raíz de la revuelta de 1449 en Toledo y la instauración de la Inquisición real en la Corona de Aragón.

Con respecto al tercer capítulo, nuestra intención ha sido la de presentar una visión lo más completa posible de la llegada de la nueva espiritualidad nórdica. Así, la meta de este apartado, será constatar la influencia de la devoción, expresada a través de la *devotio moderna* y la piedad franciscana, en los objetos artísticos valencianos durante el otoño de la Edad Media. Por ello, lo primero será comentar cómo surgieron las primeras corrientes reformadoras a partir de movimientos devocionales que propugnaban la práctica en comunidad sin una rígida tutela eclesiástica y sin votos religiosos, y la focalización e imitación de la vida de Cristo. Esto nos llevará a tratar cómo fue la recepción de esta espiritualidad por la literatura valenciana, destacando figuras como los ya mencionados san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis o Isabel de Villena. El comentario de esta parte será necesario para entender cómo se trasladaron las premisas de la devoción al plano artístico, en el que abordaremos el papel de la memoria y el poder de los objetos visuales para la meditación y la importancia que tienen palabra e imagen en este universo. Con ello, llegaremos al estudio de los programas y temas iconográficos nacidos a raíz de la *devotio moderna*, siendo especialmente reseñables aquellos dedicados a retratar el dolor y sufrimiento de Cristo. Por tal motivo, incluiremos el análisis de algunas representaciones creadas o renovadas durante este tiempo como el Varón de Dolores o los *vera icon* de pequeño tamaño destinados para la oración interna.

En el cuarto apartado, hemos intentado descubrir si efectivamente existió una respuesta artística para justificar el asalto a la judería el 1391 y para promover la asimilación e integración de los neófitos en el seno de la comunidad cristiana. De esta

forma, el primer paso será tratar la representación del judío para entender la configuración de las imágenes de conversión. No obstante, queremos apuntar que no analizaremos la efigie del judío a lo largo de la historia del arte, pues esta no es una de las metas propuestas. Más bien, nos serviremos de ella para esclarecer si en las escenas de conversión se mantenían o se purgaban algunos de los atributos caricaturescos que tanto los identificaban, como las narices gruesas y/o aguileñas o las verrugas. Esto entroncaría con la imagen del propio converso, de la que también hemos desestimado ocuparnos, o al menos de aquella que debería ser la convencionalizada. Como miembros de pleno derecho en la religión de Cristo, exhibir características que vinculasen a los conversos con el judaísmo no hubiera sido una fórmula eficaz en pos de la asimilación, y esto mismo es lo que más interesará detectar en los objetos artísticos analizados. Además, trataremos de ver cómo fue la recepción de estos por parte de la comunidad cristiana, pues a ellos iban dirigidas las imágenes que se crearon en estos convulsos tiempos. Por ello, los productos visuales comprenderán tanto obras públicas como de cariz más privado, todos ellos nacidos a raíz de lo acontecido el 9 julio de 1391, y serán examinados desde una perspectiva cristiana y trasladada a su contexto. Con todo, en algunos de los ejemplos la vinculación con los bautismos forzosos no será tan clara, pero tal y como intentaremos demostrar, lo más importante no fue el hecho en sí, sino las consecuencias de lo ocurrido, clave para la ejecución de algunas manifestaciones artísticas.

El quinto capítulo girará en torno a la iconografía del Calvario de la Redención, un tema detectado, al menos, en un sermón de san Vicente Ferrer, “*Surrexit, non est hic*”, predicado el domingo 23 de abril de 1413 para la Pascua de Resurrección, y en las *Vitae Christi* de Francesc Eiximenis (cap. CXXVII) e Isabel de Villena (cap. CCI). Exceptuando la obra de Eiximenis que no ha sido transcrita y hemos acudido al original (Biblioteca de Catalunya, ms. 460), con la de Ferrer e Isabel de Villena, se han seguido las ediciones de Josep Sanchis Sivera para el primero³⁰ y la de Miquel i Planes³¹ para la segunda. Pero antes de ocuparnos de estas obras literarias, será necesario rastrear el origen que, como veremos, se encuentra en el apócrifo *Evangelio de Nicodemo*. A partir de aquí estableceremos un eje cronológico para constatar de qué modo se fue trasladando este relato a lo largo de la historia para intentar descubrir cuáles fueron los

³⁰ VICENTE FERRER, san, 1927 [1413].

³¹ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497].

precedentes inmediatos de los autores valencianos, tanto literarios como artísticos, y que les llevó a modificar la narración. Desde este punto, pondremos el foco de atención en los productos visuales a la par que buscaremos una justificación a su razón de ser, es decir, a entender el porqué de su aparición y el para qué. Como veremos, estas imágenes nacieron debido a la coyuntura de finales del siglo XV entre cristianos viejos y nuevos. Cuando las aguas se tranquilizaron, su producción se detuvo y desaparecieron los ejemplos hasta el siglo XVII, donde se detecta de nuevo un grafiti del Calvario de la Redención en una de las celdas del Palacio Chiaromonte-Steri. Para finalizar, expondremos un caso de estudio concreto de una de las imágenes de la que más datos tenemos, aunque siguen siendo escasos. Pero como se verá, la verdadera razón de estas representaciones venía determinada en gran medida por los comitentes, a buen seguro conversos que buscaban demostrar que las apostasías habían sido totalmente sinceras y que se habían integrado como auténticos cristianos.³²

El último de los capítulos versará sobre el *Speculum Animae*, manuscrito al que ya hemos aludido anteriormente y que fue encargado y utilizado por las monjas del Real Monasterio de la Santísima Trinidad de València. El objetivo principal en este apartado consistirá en descubrir cómo a pesar de la expulsión de los judíos, la presión sobre los nuevos cristianos no desapareció, quedando esto expresado a través de la inclusión de una imagen de conversión. Para entender esta obra en su contexto, primero hablaremos sobre la devoción femenina y su importancia como configuradora de iconografías que retratasen el dolor y sufrimiento del Salvador como expresión de su amor por la humanidad. Una vez enmarcado en su tiempo, pasaremos a describir qué es y cómo se conforma exactamente el volumen, presentando sus posibles fuentes y tratando de aportar información sobre la autoría. Seguidamente, analizaremos en detalle las escenas que mayor relevancia tengan para nuestras metas, deteniéndonos más en aquellas cuyo mensaje sea más significativo. De este modo, las ilustraciones que incluyan los tormentos a Cristo perpetrados por los judíos adquirirán un gran protagonismo, pues esconden detalles de gran simbolismo que deben ser tratados individualmente para comprender su inclusión, como son el *Magen David* o el *hilāl*. Abordaremos estos análisis teniendo presente la indisoluble unión entre texto e imagen, conformando un

³² Parte de este capítulo ha sido publicado en diversos artículos: GREGORI, Rubén, 2016a, p. 95-104. GREGORI, Rubén, 2016b, p. 67-87. GREGORI, Rubén, 2016c, p. 137-145. Además, algunas de las hipótesis han recibido aceptación por parte de la comunidad científica. MOLINA FIGUERAS, Joan (coord.), 2018.

unicum que debe tratarse de forma conjunta. Todo esto nos llevará a considerar el *Speculum Animae* como otro ejemplo más que vela por la viabilidad de la conversión.³³

El séptimo apartado corresponderá a las conclusiones, donde comprobaremos si hemos alcanzado los objetivos propuestos. Estas se realizarán tanto en castellano como en inglés, necesario para obtener la mención europea en el título de Doctor. Le seguirán el índice de ilustraciones, habiendo sido imposible en algunas obras conocer el número de inventario o las medidas, y finalmente las fuentes y la bibliografía. En referencia a la citación, con respecto a la de los santos como Agustín de Hipona o Tomás de Aquino, hemos optado por referenciar el nombre entero, excepto en el de san Vicente Ferrer que hemos mantenido el apellido primero. Esto responde a que, en este último caso, queríamos contextualizar las obras el santo valenciano en su entorno y consideramos que sería más apropiado homogeneizarlo en las citas como hacemos con Francesc Eiximenis, Isabel de Villena o Joan Roís de Corella. En algunas de las fuentes, si ha habido transcripciones, se han seguido tales ediciones, como hemos subrayado en el caso de la *Vita Christi* de Isabel de Villena.³⁴

Asimismo, con respecto a la bibliografía, aunque abundante, somos conscientes que en el transcurso de las últimas anotaciones pueden llegar a salir nuevas investigaciones que ofrezcan información sustancial. No obstante, era necesario poner fin a la recolección bibliográfica para dar término a la tesis. Además, para aligerar el peso de las notas al pie de página y no entorpecer la fluidez de la lectura, algunas reseñas con menor peso se han dispuesto directamente en el apartado bibliográfico. De hecho, a excepción de las citas bíblicas, extraídas de la edición de la Sagrada Biblia de la Universidad de Navarra, no habrá ninguna referencia en el propio texto, sino que se ubicaran en las notas al pie.

Por otro lado, la voluntad por no sobrecargar al lector condicionó la omisión de un espacio destinado expofeso para un estado de la cuestión. Las referencias consultadas han sido muy numerosas, dado que la influencia de la espiritualidad en el arte, la Pasión de Cristo y la representación del judío son temas ampliamente conocidos y bien trabajados. Ante tal cantidad de lecturas y por la autonomía de cada capítulo, bien diferenciados y específicos, consideramos que no hacía falta destinar una parte para

³³ Como en el capítulo anterior, parte de este también ha sido publicado: GREGORI, Rubén, 2018, p. 127-162.

³⁴ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497].

matizar qué libros o artículos trataban tal o cuál tema. Era preferible ofrecer un preámbulo en la introducción con algunas de las referencias más destacadas y que más nos sirvieron para establecer las bases del discurso y después en cada apartado explotar en las notas al pie las reseñas bibliográficas, puestas en contexto.

Como consideraciones finales, queremos anotar que ciertas manifestaciones han quedado relegadas a un segundo término y no tendrán cabida en el análisis de la tesis. Aunque sabemos la importancia que tienen las obras que, fruto de una serie de vicisitudes incontroladas, no se han conservado, en la tesis hemos estimado centrarnos en aquellas que han llegado a nuestros días o de las que se conserva alguna referencia. Esta motivación viene dada por la especificidad del trabajo, pues las imágenes que tratan la conversión de judíos al cristianismo no son un tema de especial proyección. A veces, esto queda ilustrado a través de metáforas visuales, que, sin poder ser observadas con detenimiento, es difícil discernir cuál era el mensaje que se quería transmitir. Es por esta razón, por la que hemos considerado que sería más fructífero ocuparnos de aquellos productos que han sobrevivido, dejando para posteriores trabajos los ejemplos que no se han conservado como las estampas o el arte efímero.

Igualmente, es necesario apuntar que a lo largo del texto aludiremos en multitud de ocasiones al término judío, obviando el uso de hebreo o israelita, al menos cuando nos referimos a aquellos integrantes de la fe judaica durante el periodo medieval. Esto lo hemos decidido así para mantener una coherencia histórica, pues los hebreos eran el pueblo de Dios, los descendientes de Abraham hasta la conquista de Canaán a finales del II milenio. Desde entonces pasaron a llamarse israelitas, término que deriva de Israel, el nombre por el que es rebautizado Jacob después de su lucha contra el ángel (Gn 22-31). Este alias sirvió para denominar el reino formado por la unión de los territorios donde habitaban las doce tribus israelitas, y que en el tiempo se fragmentó en dos: el de Israel en el norte, y el de Judá en el sur. De este modo, la designación israelita se mantuvo hasta la caída del reino de Israel en 721 aC bajo el poder asirio. Judío, por su parte, era el calificativo de los descendientes de la tribu de Judá, de la que proviene Cristo, y posteriormente del reino de Judá. Como este sobrevivió al de Israel, la denominación de judío terminó por imponerse.³⁵ De la misma forma, para facilitar la lectura y no matizarlo cada vez, cuando en el texto hablemos de conversos o cristianos

³⁵ Más en: NIRENBERG, David, 2013.

nuevos, siempre estaremos aludiendo a conversos de judío, mientras que para los de musulmán nos referiremos como morisco.

También en cuestiones de estilo, por salvaguardar una coherencia espacio-temporal, mantendremos los nombres de ciudades y pueblos valencianos en el idioma oficial y materno, actualizados a las normas ortográficas actuales regidas por la Acadèmia Valenciana de la Llengua.

Por otro lado, procuraremos huir de hipótesis que circunscriban el comentario de las obras a los objetivos propuestos. La intención será justamente lo contrario, analizar las diversas imágenes a través de las cuestiones adecuadas, que en nuestro caso serán *por qué* y *para qué*, y teniendo esto en mente elaborar el discurso y comprobar si hay consonancia con lo que considerábamos. En ningún caso trataremos de encajar por la fuerza la interpretación de un ejemplo artístico para favorecer una suposición o idea, puesto que en algunos de estos el examen será más viable y evidente, mientras que en otros supondrá un mayor esfuerzo.

En resumen, la voluntad de la presente tesis doctoral ha sido la de aportar más datos sobre la creación y difusión de imágenes que abogaban por la defensa y validez de las conversiones en un contexto de tensión entre cristianos viejos, nuevos y judíos. Si bien existían estudios precedentes y tentativas de análisis como los citados, hasta el momento no se había profundizado tanto y no se habían establecido nexos de unión entre muchas de las obras y el escenario de su creación. El presente trabajo intentará arrojar luz y aportar considerables novedades e hipótesis a las investigaciones preliminares, aunque sabemos que este no estará exento de errores y falta de mejoras que serán aplicadas en un futuro.

2. DE MALDITOS HIJOS DE ISRAEL A HIJOS MALDITOS DE CRISTO: CRISTIANOS, JUDÍOS Y CONVERSOS EN LA VALÈNCIA BAJOMEDIEVAL

“[...] scholars who fall into this trap —the trap of projecting their own morality on the peoples of the past— run the danger of becoming sophists, and of revealing far more about themselves than about the people they set out to study.”³⁶

Brian A. Catlos

Antes de tratar las imágenes de conversión es necesario centrar nuestro análisis en los acontecimientos históricos que dieron paso a la aparición de los judeoconvertos de forma masiva en la sociedad valenciana de finales del siglo XIV. De esta forma, debe quedar patente que ocuparse de la representación de judíos y conversos plantea no solamente problemas derivados de aspectos artísticos y culturales, también de los históricos, sociales, teológicos y multiculturales. Para el cristianismo, la religión imperante en el medievo occidental, el judaísmo —así como el islam— representaban no solo una amenaza para la misma civilización, sino que su perniciosa cercanía podía convertirse en una influencia nociva. No es de extrañar, pues, que uno de los cometidos más significativos de la Iglesia de la península Ibérica durante la Edad Media —en especial durante su último estadio— fuera la conversión de las minorías judía y musulmana. Con respecto a los judíos, el gran paso para lograrlo fue a partir de los pogromos de 1391, iniciados en Sevilla el 6 de junio por los vehementes sermones de Ferrán Martínez, arcediano de Écija, que defendía la conversión mediante el uso de la violencia o incluso de la amenaza de muerte.

³⁶ CATLOS, Brian A., 2001, p. 518.

2.1. Entre mayorías y minorías: judíos, cristianos y musulmanes en la península Ibérica

Pero ¿cómo y por qué se llega a esta situación extrema? ¿Qué ocurrió para que las relaciones entre ambas comunidades se deteriorasen tanto como para que fuesen asaltados y pasados a cuchillo si no se convertían al cristianismo? La presencia judía en la península Ibérica se data desde época romana, puesto que llegaron posiblemente junto a los colonizadores latinos (206 aC-406 dC), es decir, en una fecha muy temprana.³⁷ En un primer momento, no habría una clara diferenciación entre un pueblo y otro, por lo que en el concilio de Iliberis o de Elvira (ca. 313) empezaron a verse como problemáticas las relaciones entre los seguidores de la Nueva Ley y los de la Antigua y se estipularon ciertas prohibiciones como matrimonios mixtos (canon VI) o comidas, intentando prevenir la participación de los cristianos en rituales judíos. Estas medidas demuestran, como apuntábamos, que la distinción entre una comunidad y otra no era tan acusada. Con la institucionalización del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano durante el siglo IV, empezó a acusarse un deterioro en el trato de los integrantes de las dos fes y en algunos casos, como en el de Mahón (418), llegando a la violencia.³⁸

La caída de Roma y la posterior llegada de los visigodos inauguró un periodo de aparente tranquilidad que empeoró rápidamente el 589 con la conversión del rey Recaredo I (559-601) al cristianismo ortodoxo. Esto provocó la instauración y aplicación de un notable conjunto de leyes antijudías. Por ejemplo, en el 613 el monarca Sisebuto I (612-621) ordenó la conversión de todos los judíos que se encontrasen en sus dominios. Aunque esta no fue muy efectiva, un considerable número de judíos apostató, si bien algunos de ellos intentaron volver a su antigua fe con exiguo resultado. A mediados de siglo, los neófitos no se habían integrado aún y los gobernantes empezaron a experimentar una profunda frustración ante la dificultad de resolver el problema converso con leyes y exhortaciones. Esto provocó que los monarcas comenzaran a desconfiar de sus siervos y en 694 se estipuló, mediante “confesión”, que los antiguos

³⁷ Sobre la historia del pueblo de Israel, consúltese: POLIAKOV, León, 1966 [1955]. NIRENBERG, David, 2013. Aunque vamos a desglosarlo en las siguientes líneas, acerca de la crónica de los judíos en la península Ibérica, véanse estas referencias clásicas de carácter general: BAER, Yitzhak, 1998 [1945]. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, 1980. CONTRERAS CONTRERAS, Jaime, 1997, p. 117-144. RAY, Jonathan, 2006.

³⁸ GAMPEL, Benjamin R., 1992, p. 11-13. VIDAL, César, 2006, p. 21-28. HOSANG, Boddens F.J.E., 2010, p. 23-76. FEROS, Antonio, 2017, p. 79.

judíos conspiraban con el islam. La realidad fue que entre los años 650 y 715, la situación del pueblo de Israel en la península Ibérica era realmente terrible, y aunque algunos se convirtieron, otros decidieron trasladarse a otras zonas como la del norte de África, originando quizás la hipótesis sobre la deslealtad y traición de los neófitos.³⁹

La llegada de los musulmanes el 711 acabó con el dominio visigodo e inauguró un período de gobierno islámico que no finalizaría en su totalidad hasta el 2 de enero de 1492, cuando los Reyes Católicos conquistaron el reino nazarí de Granada. Además, con la masiva presencia de los seguidores de Mahoma en la península, se iniciaba una etapa en la que fieles de las tres religiones del Libro cohabitaban en un mismo espacio. Los investigadores que se han ocupado de analizar estos fenómenos de relaciones e interacciones entre las tres comunidades han aportado distintos datos y terminologías para intentar dar una respuesta a como se desarrollaron las trayectorias vitales de cada una y entre ellas. No es objeto de estudio ocuparse del desarrollo de esta vía de investigación, pero para entender mejor como se produjeron los vínculos entre judíos, cristianos y musulmanes, es conveniente apuntar brevemente cuáles han sido las teorías propuestas.

Fue Américo Castro quien, reteniendo ideas de la disciplina de Ramón Menéndez Pidal, estipuló que entre los grupos religiosos existió en general una buena convivencia, con diversas fases de tensión que podían derivar en sucesos violentos.⁴⁰ En contraposición, estaría el planteamiento de Claudio Sánchez Albornoz de la *España eterna* en la que entendía la historia de la península como una serie de confrontaciones con fuerzas extranjeras y cuyas raíces se detectaban en la época prerromana.⁴¹ Si bien ambas posturas fueron posteriormente criticadas, la popularidad de la *convivencia* de Castro avivó el debate, especialmente por considerar excesivamente idealizadas y romantizadas las relaciones entre las comunidades, remarcando los aspectos positivos y enterrando los negativos. Este planteamiento fue matizado por posteriores investigadores que quisieron desmitificar esta aura idílica y hablaron más bien de *coexistencia*, paliando la idea de una concordancia, casi idealizada, entre los distintos grupos religiosos.⁴²

³⁹ GAMPEL, Benjamin R., 1992, p. 13-14. VIDAL, César, 2006, p. 29-44. FEROS, Antonio, 2017, p. 79.

⁴⁰ CASTRO, Américo, 1948.

⁴¹ SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, 1956.

⁴² ROMANO, David, 1995, p. 359-382. Vivian Mann, Thomas F. Glick y Jerrilynn Dodds, por ejemplo, en su libro *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*, tratan de ofrecer una

Contra poniéndose a estos dos supuestos, Brian A. Catlos entendió que las interacciones entre unos y otros debían leerse en clave de *conveniencia*. Para él, entre las tres comunidades religiosas existieron unas dinámicas de intereses y beneficios y su relación estuvo basada, esencialmente, en la percepción de utilidad de unos y otros.⁴³ Sin pretender entrar a debate en estos planteamientos, quisiéramos anotar que a lo largo del texto haremos alusión a estos términos, no desde el punto de vista teórico, sino en usos descriptivos sobre el entendimiento o tirantez entre las tres comunidades. Es por ello por lo que, para distinguirlos, utilizaremos la cursiva cuando los empleemos en el primer caso y en redonda en el segundo. De este modo, no daremos error a malinterpretaciones sobre la correcta aplicación o no de las expresiones, a la par que dejamos claro que esta no es una vía de investigación que queramos emprender.

Así pues, vista esta panorámica sobre las propuestas establecidas en torno a los vínculos entre las tres religiones del Libro, podemos retomar el discurso sobre la llegada del islam a la península y cómo se configuró la coexistencia entre las tres comunidades hasta la diáspora de los judíos el 1492.⁴⁴ Se ha estipulado mucho que durante el período de dominación musulmana hubo una mayor tolerancia y respeto hacia judíos y cristianos. Por ejemplo, Katrin Kogman-Appel expone que la aculturación de los seguidores de la Ley mosaica en la península Ibérica fue más fácil, puesto que la cultura islámica tenía aspectos seculares que fueron adoptados fácilmente por el pueblo de Israel.⁴⁵ No obstante, como establece Charlie Bailey:

“As a persecuted minority within the peninsula, the Jewish people were essentially subjugated under either Christian or Muslim authority depending on where they were located. It has typically been argued that living under the rule of Muslims constituted a Golden Age for the Jews of Iberia. However, this argument should only extend to Jewish life before the Almohads became the dominant Muslim group in Al-Andalus” debido a que estos fueron muy opresivos.⁴⁶

Lo que sí es cierto es que las dos minorías recibieron un trato distinguido, puesto que las prescripciones coránicas alentaban el respeto y la protección a aquellos con los que

alternativa más moderada a las hipótesis de Castro, añadiendo que la interacción cultural inevitablemente refleja una dinámica social muy concreta y compleja. GLICK, Thomas F., 1992, p. 9.

⁴³ CATLOS, Brian A., 2001-2002, p. 259-268. CATLOS, Brian A., 2001, p. 8-16. CATLOS, Brian A., 2014, p. 508-535.

⁴⁴ Sobre los tratos y préstamos entre las tres comunidades véase: HAMES, Harvey J. (ed.), 2004.

⁴⁵ KOGMAN-APPEL, Katrin, 2002, p. 248.

⁴⁶ BAILEY, Charlie, 2015, p. 4-7, para la cita p. 5. Tamibén: DURAN VELASCO, José Francisco, 2001, p. 135-168. VIDAL, César, 2006, p. 87-108.

compartían el mismo texto sagrado. Eran así conocidos como *Ahl al- Kitâb* (gente del libro) y *dhimmis*.⁴⁷ No pertenecían a la *umma*, sino que se vinculaban a ella mediante un laxo de dependencia y sumisión, en *mawali* o clientes. Durante la conquista, en su gran mayoría, los habitantes godos y judíos habían sido integrados al Califato Omeya mediante capitulaciones y acuerdos que les permitían mantener las propiedades, las costumbres, las creencias y, en ocasiones, las autoridades cristianas laicas y eclesiásticas.⁴⁸ En el caso de los judíos, la gran mayoría abogó pronto por la colaboración musulmana, dadas las persecuciones de los reyes visigodos y puesto que les supuso durante un tiempo una mayor presencia económica, política y cultural. Pero a pesar de estas concesiones, hubo también restricciones como la del proselitismo o edificar nuevos lugares de culto, portar armas, el respeto al culto islámico, un impuesto específico personal (*yizya*) y una contribución territorial (*jaray*), ambos con un gravamen superior al de los musulmanes. Cada comunidad tenía su propia ley y se velaba que esta fuera respetada y cumplida. Por ello, los sínodos episcopales o los *Taqqañot* judíos desempeñaron un papel tan destacado, ya que establecían proscipciones como la convivencia mixta. Además, el estatus político, social y económico de los judíos era inferior y de exclusión y debían llevar distintivos como el *zunnar*, un cinturón o ceñidor, para identificarlos como *dhimmis*. En definitiva, la sociedad islámica excluía al diferente, toda vez que lo toleraba discriminatoriamente, situación que se vio agravada con la llegada de los almorávides y almohades.⁴⁹

Tras el derrumbe del poder almohade en al-Ándalus, el paulatino avance de las fuerzas cristianas y la caída de plazas importantes como Mallorca (1229-1231), Córdoba (1236), València (1238), Sevilla (1247-1248) o Murcia (1258), sobre todo a partir de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), la situación empezó a revertirse y los musulmanes pasaron a convertirse en una minoría social. Como en el caso anterior, la incorporación de las antiguas taifas a las coronas de Aragón y Castilla se sucedió mediante pactos y capitulaciones. Las autoridades gobernantes permitieron a las dos comunidades conservar los bienes muebles y la posibilidad de vender los inmuebles o de quedarse y mantener tierras, religión, centros de culto, costumbres, lengua, cultura propia, etc. No obstante, ambas se encontraban en una situación de sometimiento y

⁴⁷ MARÍN, Manuel, 1992, p. 46-62. CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, 1992, p. 167-177.

⁴⁸ MANZANO MORENO, Eduardo, 2001, p. 401-414. GARCÍA FITZ, Francisco, 2002, p. 129, 140-141.

⁴⁹ GAMPEL, Benjamin R., 1992, p. 14. CATLOS, Brian A., 2001, p. 9. GARCÍA FITZ, Francisco, 2002, p. 141. VIDAL, César, 2006, p. 45-108. RUCQUOI, Adeline, 2013, p. 147, 151. FEROS, Antonio, 2017, p. 79.

vasallaje con un consiguiente pago de tributos y alejados, en su gran mayoría, de toda jerarquía y organización política. Con el tiempo, se fueron ignorando y anulando las cláusulas y beneficios, cosa que provocó un paulatino distanciamiento entre los tres colectivos que derivó en muchos casos en actos violentos. De hecho, existieron mecanismos pacíficos de mediación precisamente porque había robos, agresiones o asesinatos. En todos los contextos de confrontación hubo relaciones vecinales, nexos mercantiles o búsqueda de intereses comunes, pero ello no es óbice para que se niegue el odio o las barreras existentes entre las minorías y la mayoría dominante. Por ejemplo, se ha argumentado que, en contextos de frontera durante la época medieval, solamente el 10-15% del tiempo se produjeron conflictos bélicos, dejando un 85-90% en periodos de paz. Eso sería cierto si solamente se contabilizasen las guerras oficiales y no los enfrentamientos menos visibles, pero más continuos, protagonizados por las tensiones diarias entre los vecinos de distinta fe.⁵⁰

En cuanto al caso particular de los judíos, estos eran considerados, como en todas las monarquías emergentes de Europa, como súbditos directos del monarca, “siervos (o esclavos) de la cámara del rey” (*servi regie camerae*) o, incluso, “la cosa privada” del rey”. Esta categorización del pueblo de Israel les otorgaba ventajas con respecto a los cristianos como el de la pena capital, pues mientras que los cristianos podían ser ajusticiados por la autoridad judicial local, estos no. Sin embargo, se les negó el derecho a constituirse como una comunidad, pues existían por la voluntad real. Tampoco tenían participación en la administración del reino ni representación como un estado y cuando se convocaban las Cortes, quedaban excluidos. Su posición era delicada, pues si se mantenía su presencia en la Corona era por la gracia personal del monarca y ello les otorgaba una libertad y protección que no gozaban los cristianos.⁵¹ Eran, además, una fuente de financiación estable, como bien se demuestra en el requerimiento de crédito a las aljamas por parte Pedro III (1240-1285) cuando inició la conquista de Sicilia.⁵²

⁵⁰ GARCÍA FITZ, Francisco, 2002, p. 130-131, 142-147. VIDAL, César, 2006, p. 109-156. Como apunta Brian Catlos: “[...] *this is not a history of heroes, of grandiose monuments, of grand triumphs, or ringing victories, but of peoples who were conquered and colonized by force, who were maintained apart, whose role in the development of the larger societies in which they lived was inevitably secondary, and whose ultimate destiny was absorption, exile, and extinction*”. CATLOS, Brian A., 2014, p. 516.

⁵¹ HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 23. CATLOS, Brian A., 2001, p. 10. SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 447. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 207. RIERA I SANS, Jaume, 2009, p. 142. NIRENBERG, David, 2013, p. 191-196. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 90.

⁵² HINOJOSA MONTALVO, José, 1999a, p. 19. En contraposición a los mudéjares, los judíos contribuyeron más sustancialmente a las arcas reales. Sin embargo, la minoría musulmana tuvo una

Con respecto a la Iglesia, el judío era considerado como una afrenta, pues su persistencia en mantener la Antigua Ley tras la llegada de Cristo y la participación de estos en su ejecución era vista como un insulto. San Agustín había estipulado que la supervivencia del pueblo de Moisés en la sociedad cristiana vino dada por su papel como custodios de los libros que certificaban que el Hijo del Hombre había existido de verdad y que no había sido una invención, sino que en el Antiguo Testamento se podían leer premoniciones de su llegada, pues sus historias son una prefiguración de las de Cristo.⁵³ Así fue seguido durante los primeros siglos del cristianismo, dado que posteriores padres, santos y teólogos confirmaron la postura agustiniana, siendo un ejemplo el de san Bernado. No obstante, su continuada reiteración en negar la evidencia y vivir en la ceguera comenzó a convertirse en un problema de primera mano. Debido a que la Iglesia estaba formada por redes episcopales, parroquiales y órdenes monásticas, mendicantes y militares, la opinión hacia los judíos era ambigua. Desde el IV Concilio de Letrán de 1215, se estipuló que los judíos no podían ostentar cargos públicos (canon 69) ni imponer intereses excesivos y oprimir a los cristianos, restringido el cargo de prestamistas a estos, debido a su usura (canon 67).⁵⁴ Estas medidas beneficiaban a la Iglesia por centrar el foco del desprecio de la población en una comunidad que ya lo manifestaba por su condición religiosa. Por el contrario, las órdenes mendicantes, especialmente los dominicos, se mostraron particularmente agresivas contra ellos e intentaron reclutar conversos y polemistas para promover disputas intelectuales con las que demostrar la superada Ley de Moisés.⁵⁵

Es, precisamente, esta dicotomía en las actitudes entre judíos, cristianos y musulmanes la que dio pie a que Brian Catlos considerase la *conveniencia* como la clave para entendimiento interreligioso. Además, para el autor, estos vínculos sociales deberían percibirse como “*mutual intelligibility*” debido a los préstamos existentes en las tres comunidades, compartiendo una misma lengua —aparte de la hebrea, el árabe y el latín—, comida, valores sociales, tradiciones, etc., aunque una de ellas fuese la dominante y las otras las subyugadas. Por otro lado, la baja tasa de conversiones demuestra la eficacia de las relaciones tolerantes. Las interacciones cotidianas iban desde el afecto y camaradería, a la imitación, el rechazo o la violencia ciega y

mayor repercusión en la sociedad cristiana como un todo que en términos estrictamente fiscales. CATLOS, Brian A., 2014, p. 525.

⁵³ AGUSTÍN, san, de Hipona, 1953-1992, libro XVIII, capítulo XLVI.

⁵⁴ CUTLER, Allan H., 1970, p. 92-116.

⁵⁵ CATLOS, Brian A., 2001, p. 10-11.

desmesurada. Cada grupo tenía un papel que desempeñar y eso quedaba reflejado en el día a día, permitiendo una seguridad de la propia identidad. Los judíos, por ejemplo, eran una fuente económica indispensable y ocupaban cargos de poder que les permitían sentirse a salvo, mientras que los musulmanes, mayoritariamente localizados en espacios rurales, contribuían con las labores del campo. No obstante, el siglo XIV supuso una ruptura en las relaciones de tolerancia que derivaría en una centuria caracterizada por las persecuciones, las conversiones forzosas, el asesinato y el exilio.⁵⁶

La centuria del 1300 se vio azotada por tres sucesos que tuvieron un gran impacto en el seno de la comunidad judía: la cruzada de los pastorcillos, la Peste Negra de 1348 y los pogromos de 1391. El primero de los sucesos se originó el 1320 en París y de ahí derivó a Aragón. Este movimiento popular nace con la intención de luchar contra el infiel musulmán, por lo que piden al monarca francés, Felipe V (ca. 1292/93-1322), que acaudille la nueva guerra santa. Ante el desplante del rey, los pastorcillos respondieron atacando a los judíos, enemigos de la cristiandad y representantes de la administración real y agentes fiscales de la monarquía. Alentados por la expedición del soberano aragonés, Jaime II (1267-1327), a la taifa de Granada, los *pastoreaux* encontraron un nuevo motivo para poder enfrentarse al hereje y atravesaron los Pirineos en 1320. De nuevo son los judíos los que reciben la ira de los cruzados, en concreto los de Montclús, en donde perecieron 337. La respuesta del trono fue enviar al infante Alfonso (1299-1336) a aplastar la invasión, consiguiendo el ajusticiamiento de unos pocos y la huida del resto hacia el reino de Navarra.⁵⁷ Respecto a la Peste Negra, se consideró a los judíos como los culpables de la epidemia por la supuesta creencia de haber sido ellos los que envenenaron los pozos y depósitos acuíferos. Un año después de la irrupción de los pastorcillos, en 1321, Jaime II se enfrentó a un nuevo problema, también de raíz francesa, que implicaba el asalto a las aljamas judías y, asimismo, musulmanas, la acusación de contaminación de fuentes de agua. En realidad, los denunciados eran los leprosos, pero como esta era una enfermedad difícil de identificar, se produjo una nueva forma estratégica de condena. De este modo, aquellos con intereses confrontados o simplemente enemistados, podían calumniar falsamente ante tribunales, con la

⁵⁶ GLICK, Thomas F., 1992, p. 1-9. CATLOS, Brian A., 2001, p. 13. CATLOS, Brian A., 2014, p. 509-514.

⁵⁷ NIRENBERG, David, 2001 [1996], p. 67-134. RIERA I SANS, Jaume, 2004.

seguridad que, al menos, serían investigados. Es por ello por lo que ambas minorías fueron vistas como excelentes chivos expiatorios.⁵⁸

Al mismo tiempo, este siglo fue testigo de cómo los cristianos empezaron a formar parte mundo de las finanzas, de la medicina y de la diplomacia, por lo que los judíos eran vistos como competidores. Los deudores, forzados por los acreedores a causa de las grandes sumas que debían, les era requerido acudir al crédito de los judíos. Fue de este modo como la mayoría empezó a verse amenazada por estos profesional, económica y religiosamente, y, sumado al malestar general que había ido gestándose durante toda la centuria, estalló en los pogromos de 1391. Tras los asaltos a las juderías y el asesinato y/o conversión masiva de los integrantes, se propició la primera ruptura a gran escala entre las comunidades.⁵⁹ Aunque el pueblo judío no desapareció, su número había menguado enormemente. Las políticas proteccionistas, no obstante, se mantuvieron a menor escala, aunque hubo monarcas como Alfonso V el Magnánimo hacia 1420 (1396-1458), que velaron por su seguridad.⁶⁰ Con la transformación de la Inquisición pontificia en real en las coronas de Castilla (1478) y de Aragón (1483) para hacerse cargo del problema converso, la situación se agravó. Finalmente fueron condenados al exilio el 31 de marzo de 1492, con un plazo de cuatro meses, quizás una medida que esperaba aún más conversiones.⁶¹ El 1497 fueron expulsados de Portugal y un año más tarde de Navarra. A ello hubo que sumar la rendición del reino nazarí de Granada el 2 de enero del mismo año, por lo que, por primera vez, la península Ibérica se encontraba en su práctica totalidad bajo el dominio del cristianismo.⁶² Habrá que

⁵⁸ NIRENBERG, David, 2001 [1996], p. 135-179 y 327-353. MEYERSON, Mark D., 2002, p. 70-102. VIDAL, César, 2006, p. 157-184. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 46, 209-215.

⁵⁹ Catlos dirá que: “*Les necessitats dels diversos grups, que s’havien unit en una espècie de simbiosi social, canvia —i a mesura que cada grup es retirava, la percepció de l’altre esdevenia més abstracta, més rígida, i mes reaccionaria—. Donades les seves posicions i forces relatives el triomf de la societat cristiana era inevitable. Aquell primer període d’equilibri va ser possible per la complexitat de les relacions interreligioses que implicaven els seus interessos entrelligats; els múltiples lligams d’utilitat que anaven més enllà de les fronteres religioses permeteren la construcció social de la Corona d’Aragó amb flexibilitat i capacitat d’adaptació*”. CATLOS, Brian A., 2001, p. 15-16.

⁶⁰ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 103.

⁶¹ GUTWIRTH, Ernst, 1992, p. 69. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, 1995, p. 170-180. CONTRERAS CONTRERAS, Jaime, 1998, p. 70-81. CATLOS, Brian A., 2001, p. 15. PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos, 2013, p. 16-107.

⁶² BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 869-893. MOTIS DOLADER, Miguel Ángel, 1990. MEYERSON, Mark D., 1992, p. 131-149. ROTH, Norman, 1992, p. 17-30. PÉREZ, Joseph, 2001. ROTH, Norman, 2002. VIDAL, César, 2006, p. 185 y ss. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, 2012.

esperar hasta el 1609 cuando fueron expulsados los moriscos para que el sueño de un, aparentemente, reino puramente cristiano se lograra.⁶³

2.2. Sobre las identidades

Como se ha podido comprobar, la historia de estas tres comunidades religiosas en la península Ibérica se vertebra en un conjunto de interacciones que iban fluctuando según el momento y los procesos socioeconómicos. Aunque parte de la historiografía hasta años recientes hablaba de una “España de las tres culturas”, lema esgrimido por los políticos de turno, queda demostrado que la coexistencia entre ellos estaba sometida a una serie de intereses y beneficios y que, como en cualquier relación, no estuvo exenta de etapas de luz y sombras.⁶⁴ Como prueba, al margen de la adopción de aspectos sociales, culturales y dogmáticos, podemos encontrar las constantes restricciones con respecto a los encuentros sexuales entre los integrantes de las distintas religiones, tema al que volveremos más adelante. Pero sirvan estas líneas para indicar que estas intromisiones del otro en la fe ajena eran entendidas como intentos para influir y convertir a sus contrarios o para mancillar a las mujeres con un flujo seminal lacrado.⁶⁵ Ello también explica, en el caso judío, su hermetismo, pues aspiraban a conservar la cohesión y la identidad propias y, por ello, se promovieron el mantenimiento de ciertas actitudes, comportamientos y costumbres que provocaban un mayor distanciamiento. Así, su endogamia, el uso de un lenguaje religioso distinto que debió ser abandonado tras la Encarnación y la aparición del latín, y sus leyes y tradiciones diferentes, potenciaban, a ojos del cristianismo, su alteridad.⁶⁶

Estas restricciones, existentes en todos los credos, se mantenían para preservar la pureza de la *gens* y de un linaje intachable en el que cada comunidad abogaba por su derecho a vivir en la península Ibérica. Tanto cristianos, judíos como musulmanes pretendieron refrendar con base en leyendas su legitimidad como los más antiguos de los pobladores y, por ende, los auténticos herederos.⁶⁷ Los seguidores de Cristo, por

⁶³ BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael, 1997, p. 335-346. BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael, 2001. ESPONERA CERDÁN, Alfonso, 2018, p. 29-48.

⁶⁴ Véase el interesante razonamiento en: GARCÍA FITZ, Francisco, 2002, p. 127-155.

⁶⁵ NIRENBERG, David, 1993, vol. 24, p. 249-268. NIRENBERG, David, 2002b, p. 1065-1093. NIRENBERG, David, 2007a, p. 15-41. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 43-66 y 105-134.

⁶⁶ BRAMON PLANAS, Dolores, 1986 [1981]. KOGMAN-APPEL, Katrin, 2002, p. 258. YUVAL, Israel J., 2006. KOGMAN-APPEL, Katrin, 2009, p. 81-85. RUCQUOI, Adeline, 2013, p. 156-163.

⁶⁷ FEROS, Antonio, 2017, p. 60 y 78-108.

ejemplo, se consideraban el verdadero pueblo de Israel, descendientes de los hijos de Jafet y libres de la maldición de Cam, por lo que la validez de sus argumentos supremacistas era refrendada. Aunque en Gn 9-10 se puede comprobar que Sem fue el padre de los israelitas, pues entre sus sucesores se encuentra Abraham, las exégesis cristianas plantearon la diferenciación entre los judíos y los personajes del Antiguo Testamento de los que descenderían los cristianos. Con el tiempo, incluso los herederos de Sem llegaron a estar marcados con la misma maldición que la de Cam, subyugando así los arios y caucásicos al resto de pueblos.⁶⁸ De este modo, cada hijo pasó a encarnar el origen de una estirpe humana distinta, ejemplo de lo cual podemos hallar en el primero de los capiteles de la derecha de la portada románica de la catedral de València.⁶⁹

San Isidoro de Sevilla (560 dC- 636 dC) recogiendo lo dicho por los cronistas de la antigüedad tardía y de *Historia adversos paganos* (inicios del siglo V) del gallego Paulo Orosio (ca. 383-ca. 420), elaboró un relato de la historia de la península Ibérica como un paraíso terrenal codiciado. Fue conquistada por los romanos y después por los visigodos como castigo por la vuelta al paganismo por Juliano II el Apóstata (331/332-363).⁷⁰ La llegada de los musulmanes se vio como un preludio del fin de los tiempos, y no fue hasta entorno el 900, cuando se quiso entender esta invasión como un castigo divino por los pecados cometidos, especialmente por los monarcas que obligaron a los clérigos a abandonar el celibato.⁷¹

Del mismo modo, la Córdoba califal intentó concebir una narración que explicase la presencia de los musulmanes en la península. Fue también a causa del pecado que los visigodos perdieron la soberanía de su reino, siendo el mayor de ellos perpetrado por el rey Rodrigo (688-711) al mantener relaciones carnales con la esposa o hija de uno de sus condes. Además del territorio, Alá recompensó a sus fieles con el tesoro conservado en Toledo y Mérida. Será este el relato que adopte Alfonso X en la *Estoria de España* (ca. 1270-ca. 1289)⁷² adjudicando toda la culpa al rey Rodrigo. Se seguía, de este modo,

⁶⁸ BRAUDE, Benjamin, 1997, p. 138-142.

⁶⁹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 146-147.

⁷⁰ RODRÍGUEZ ALONSO, Cristóbal, 1975. TEILLET, Simone; MARTIN, Céline, 2003.

⁷¹ RUCQUOI, Adeline, 1999, p. 281-304. RUCQUOI, Adeline, 2000, p. 13-41. RUCQUOI, Adeline, 2013, p. 152-153.

⁷² Esta obra se divide en la *Versión primitiva* iniciada hacia 1270 y terminada hacia 1274, la *Versión crítica* elaborada entre 1283 y 1284 y la *Versión sanchina* terminada hacia 1289 y que se ha transmitido en el *manuscrito regio E2* y el *manuscrito F*. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (coord.), 2001. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, 2012, p. 587-588.

el gusto por la narración caballeresca, la nobleza, la venganza y el honor. Asimismo, la península no formaba parte del *Dar al-Islam*, por lo que la dinastía de los Omeya se consideraba por encima del resto de casas al estar en continuo enfrentamiento con el infiel.⁷³

Por último, también el judío justificó su pertenencia al territorio peninsular, conocido como Sefarad. Ese era el nombre que aparece una sola vez en la Biblia, en concreto, en el libro de Abdías 1, 20: “Los hijos de Israel de la primera deportación poseerán el país de los cananeos hasta Sarepta; y los deportados de Jerusalén, que están en Sefarad, poseerán las ciudades del Négueb”. El texto se refiere al exilio producido tras la primera destrucción del Templo en el año 587 aC. De esta manera, se crearon distintas leyendas con las que argumentar que el pueblo de Moisés se encontraba en la península desde mucho antes de la aparición del cristianismo. El toledano Abraham ibn Daud (1110-1180) en su *Sefer ha-Qabbalah* o *Libro de la Tradición* (1160-1161) estipula a través de treinta y ocho generaciones la tradición rabínica del mundo desde oriente a occidente, culminando en Sefarad.⁷⁴

Esta supuesta antigüedad era una poderosa arma contra las acusaciones que se vertían entre unos y otros, intentado buscar la legitimidad de pertenencia al territorio. Por ejemplo, a partir de las conquistas cristianas, los seguidores de Cristo empezaron a alegar que la península Ibérica era el territorio heredado por sus ancestros —sucesores de Túbal, hijo de Jafet— y que cualquiera que viviera en ella debía supeditarse a su fe, y si era necesario, abrazarla. Los judíos, por otro lado, cuando eran acusados de ser los descendientes de los asesinos del Hijo de Dios, argumentaban que durante aquellos tiempos sus antepasados ya se encontraban en la entonces Hispania, por lo que el único lazo que los unía con los de Judea era compartir la misma religión.⁷⁵

Vemos así, que tanto fe como territorio configuraban en gran medida la identidad colectiva. De esta suerte, sentirse valenciano, aragonés o leonés —siempre desde la óptica del mundo medieval— venía dado por la vinculación a unas mismas fronteras, unas mismas leyes, órganos de gobierno e instituciones, una misma comunidad etno-cultural, un mismo sistema de autogobierno y un sentimiento diferencial al resto de

⁷³ AL-HIMYARI, Ibn Abd al-Munim, 1938. MARTINEZ-GROS, Gabriel, 1992. MARTINEZ-GROS, Gabriel, 1997. TIXIER-CACERES, Emanuelle, 2003, p. 369-403. RUCQUOI, Adeline, 2013, p. 154-155.

⁷⁴ Hay que entender la creación de este libro dentro del conflicto entre el judaísmo rabínico y el caraña que criticaba la legitimidad histórica del primero. IBN DAUD, Abrahm, 1969.

⁷⁵ GAMPEL, Benjamin R., 1992, p. 10-37. FEROS, Antonio, 2017, 2017, p. 84.

pueblos, todo ello sin olvidar la adscripción a una u otra religión.⁷⁶ Como argumenta Benjamin Gampel: “*Sephardic Judaism and Sephardic identity was a product of the interchange —however effected— between the religious groups, Christian, Muslim, and Jewish, who resided in Castile, Aragon, Portugal, and Navarre*”.⁷⁷

En el caso valenciano, según historiadores como Agustín Rubio o Vicent Baydal, la consciencia colectiva común a todos los habitantes del reino, cristalizada a finales del siglo XIV, debió derivar de la construcción intelectual del patriciado. Se configuraba de esta manera una identidad diferente y propia que iba gestándose hasta llegar a agrupar a todos los habitantes del territorio valenciano y que no era incompatible con otros sentimientos. Es decir, al margen de ser cristiano, judío o musulmán se podía establecer, y de hecho así ocurría, una vinculación e identificación con la tierra donde se vivía.⁷⁸

Robert Barlett, incluso, apunta que existía un:

“[...] *problem of distinguishing groups and identities of an ethnic or racial kind from religious ones. Especially in a period like the Middle Ages, when religion meant membership of a community much more than adherence to a set of principles or beliefs, there was a sense in which one was born a Christian, a Muslim, or a Jew, just as one was born English or Persian*”.⁷⁹

Amin Maalouf lo ilustra de forma notable en *Identidades asesinas*. Para el escritor y periodista franco-libanés es claro que la gente puede pertenecer a una tradición religiosa, a una nación, o dos, a un grupo étnico, a un linaje, a una institución o a unas costumbres. Todo ello conforma los elementos constitutivos de la personalidad, como *genes del alma*. Esta amalgama no debería suponer un problema, pues las identidades son múltiples e iban gestándose, modificándose y adaptándose según las necesidades de cada momento y de acuerdo con los intereses de las distintas comunidades. El problema se sucedía cuando se conminaba a abandonar y a abanderar otras pertenencias, cuando la creencia de una identidad pura y única, la religiosa en este caso, pasaba a identificar y

⁷⁶ GAMPEL, Benjamin R., 2002, p. 133-138. BAYDAL I SALA, Vicent, 2016, p. 154 y 157-174.

⁷⁷ GAMPEL, Benjamin R., 2002, p. 134-135.

⁷⁸ RUBIO VELA, Agustín, 2012, p. 20-22. BAYDAL I SALA, Vicent, 2016, p. 20.

⁷⁹ BARTLETT, Robert, 2001, p. 42

marcar, tanto positiva como negativamente, a todo un pueblo.⁸⁰ Adeline Rucquoi dirá que:

“[...] si bien cada comunidad definía criterios de identidad, la realidad cotidiana muestra una gran indefinición, la misma que les hicieron decir a los geógrafos orientales del siglo X que al Andalus era ‘la manga del islam’ o a Erasmo que en España todos eran judíos, y que hizo dar a todos los naturales de la Península en la Edad Media el apodo de *hispani*, fuera cual fuera su nación de origen, o a todos los judíos exiliados después de 1492 el nombre de *sefardíes*”.⁸¹

Por ello, tras los pogromos de 1391, los neófitos intentaron integrarse en la sociedad cristiana arguyendo, con la ayuda de los argumentos teológicos de conversos como Pablo de Santa María (1350-1435), Alonso de Cartagena (1384-1456), Juan de Torquemada (1388-1468), Alonso de Oropesa (?-1468) o Hernando de Talavera (1428-1507), que la humanidad había sido creada como una única familia. Invocando las epístolas de san Pablo, los apologistas pro-conversos esperaban mitigar las diferencias etno-culturales, toda vez que apuntaban y recordaban que la *gens* de Cristo era judaica. Especialmente, recurrían a Rm 11, pues aquí el de Tarso justifica que entre los judíos hay quienes sí se mantuvieron fieles a Dios y reconocieron la divinidad de su Hijo. Por ello, los neófitos, aunque se hubiesen percatado tarde, debían ser admitidos en el seno del cristianismo. Para ejemplificar todo esto, san Pablo incluye un versículo (Les dio Dios espíritu de necedad,/ojos para no ver/y oídos para no oír,/hasta el día de hoy. Rm 11, 8) que aparece también en el Antiguo Testamento (Dt 29,3; Is 29,10).

Ya en su momento, san Vicente Ferrer (1350-1419), por bien que acérrimo defensor de la segregación judía, increpaba a aquellos que despreciaban a los conversos por sus orígenes, olvidando los del Salvador.⁸² Pero quien estableció las bases de los argumentos pro-conversos fue Pablo de Santa María. Nacido como Selemó ha-Leví, en julio de 1391, el que entonces fuera uno de los grandes rabinos de la aljama de Burgos, se convirtió al cristianismo. Tras estudiar en París y visitar la corte pontificia de Aviñón donde conoció a Benedicto XIII (1328-1423), volvió a Castilla donde fue nombrado

⁸⁰ MAALOUF, Amin, 2001 [1999], p. 9-23. GAMPEL, Benjamin R., 2002, p. 137. FRANCO LLOPIS, Borja; POMARA SAVERINO, Bruno; LOMAS CORTÉS, Manuel; RUIZ BEJARANO, Bárbara. (eds.), 2016, introducción. HENG, Geraldine, 2018, p. 33.

⁸¹ RUCQUOI, Adeline, 2013, p. 163.

⁸² “*Molts Christians folls son que non han consolació, quells menyspreau perque son stats juheus, e no u deveu fer, car Jesu Christ juheu fo e la Verge Maria aban fo juhia que christiana*”. SANCHIS SIVERA, Josep, 1975, sermó 70, p. 20. También: MILLÁS VALLICROSA, Josep María, 1950, p. 184. STUCZYNSKI, Claude B., 2012, p. 154-155. Sobre la figura de este santo a la que recurriremos a lo largo de toda la tesis, ampliése con DAILEADER, Philip, 2019 y con el monográfico de *Anuario de estudios medievales*, 2019, vol. 49, nº 1 dedicado a él.

obispo de su ciudad natal. Su obra más importante es el *Scrutinium scripturarum* (ca. 1430-1434), un texto dialogado en torno a la polémica antijudía. Los protagonistas son el judío Saulo y el cristiano Pablo, una clara alusión a su propia persona. El volumen, aunque argumenta la superioridad de la fe cristiana sobre el judaísmo: “[...] *preserved traces of an inner Jewish-converso dialogue that differed, in many respects, from the common forms of Christian anti-Jewish apologetics*. De este modo, Santa María propone ideas audaces sobre hermenéutica bíblica, remarca los orígenes rabínicos de la Iglesia, la importancia de los estudios hebreos y del rol de los conversos en la historia de la salvación.⁸³

Para su hijo Alonso de Cartagena, era importante recalcar que tanto Cristo como su madre y los Apóstoles provenían del linaje de Israel y que este pueblo había sido el más noble hasta la Pasión, dado que fueron el escogido por Dios. La acusación de deicidio fue mitigada por la participación romana y la conversión debía ser entendida como la reconciliación entre los gentiles y los judíos, pues ambos formaban parte del cuerpo místico de Cristo. Por su parte, el cardenal Juan de Torquemada argumentaba que la condena de la *genus Iudaeorum* era también el rechazo de la del Redentor. Oropesa sigue unos planteamientos similares, aunque expone con mayor dureza un antijudaísmo que recordará al de Erasmo de Róterdam (1466-1536), remarcando la distinción paulina entre la carne, asociada al judaísmo, y el espíritu, vinculado al cristianismo.⁸⁴ A pesar de estas posturas, el jerónimo Oropesa fue un gran defensor de la integración y evangelización de los nuevos cristianos, pidiendo para ello una Inquisición pontificia más moderada. Su obra *Lumen ad revelationem gentium* ha sido considerada como contrapartida al *Fortalitium Fidei* (1459) del franciscano Alonso de Espina (¿-1496), quien abogaba por una expulsión inmediata de los judíos y por la instauración de una rigurosa y centralizada Inquisición que controlase a los demonizados conversos.⁸⁵

Más interesante es el caso del jerónimo Hernando de Talavera. En 1481 escribió la *Católica impugnación* como respuesta a un libelo escrito por un converso en que criticaba, entre otras, las manifestaciones externas de religiosidad de los cristianos viejos. En el panfleto, probable obra de un clérigo que no ha llegado hasta nuestros días, se denunciaban las medidas de presión toda vez que se reprochaban las costumbres

⁸³ YISRAELI, Yosi, 2018, p. 160-196. Aunque centrado en el papel de la imagen, es también interesante el estudio de Felipe Pereda. PEREDA, Felipe, 2007, p. 88-109.

⁸⁴ STUCZYNSKI, Claude B., 2012, p. 157-165.

⁸⁵ STUCZYNSKI, Claude B., 2012, p. 161.

paganas de adoración de imágenes que iban contra las prescripciones veterotestamentarias. Para el desconocido autor, los conversos eran realmente los auténticos cristianos, puesto que creían en Cristo y mantenían las leyes mosaicas. El jerónimo respondía, a su vez, que la verdadera nación de Dios era aquella unida por judíos y gentiles en la que el hibridismo y cosmopolitismo tuvieron un papel destacado. Además, los ritos y sacramentos cristianos se habían formado a través de concesiones derivadas tanto de un pueblo como de otro; de este modo, el culto a las imágenes era no solo aceptado, sino necesario.⁸⁶

En definitiva, estos autores venían a indicar que el castigo de la Torre de Babel y la separación de los distintos linajes había sido redimido por el sacrificio de Cristo, dado que como encarnación humana de la divinidad él era el producto de la combinación de la *gens* judía y gentil.⁸⁷ El converso se veía obligado a prescindir y suprimir cualquier vestigio de su antiguo pasado judío —aunque en la intimidad de su hogar pudiese recuperarla— y crearse una genealogía falsa para poder convertirse en miembro de pleno derecho de la sociedad cristiana.⁸⁸

Pero a pesar de los intentos por judíos y neófitos de demostrar su arraigo en el territorio en el que vivían por todos los medios a su alcance, en muchos casos no fueron suficientes, ya que la argumentación cristiana era mantener la recriminación, incluso entre los conversos, de la impureza de la sangre. Ni nacer en la península Ibérica ni abrazar el cristianismo podían suprimir la mancha de Cam y Sem.⁸⁹ Al condenar a Cristo a la muerte los judíos y sus descendientes aceptaban la total responsabilidad de tal acto: “¡Su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!” (Mt 27, 25).⁹⁰

Si bien como demuestra Narbona para el caso valenciano, los nuevos cristianos renegaron tempranamente de su pasada identidad religiosa y de sus antiguos correligionarios, los vaivenes políticos entre monarquía y ciudades, junto a las noticias

⁸⁶ PEREDA, Felipe, 2007, p. 29-144. STUCZYNSKI, Claude B., 2012, p. 165-166. SCOTTO, Davide, 2019, p. 117-153.

⁸⁷ BIALE, David, 2002, p. 116.

⁸⁸ FEROS, Antonio, 2017, p. 82-89. KAPLAN, Yosef (ed.). 2019, especialmente GRAIZBORD, David, 2019, p. 3-21.

⁸⁹ Rescataremos estos argumentos más adelante, pues van ligados a la creación de tipos iconográficos enlazados con la conversión y con demostrar la predisposición a ser buen cristiano.

⁹⁰ COHEN, Jeremy, 2007, p. 29.

que de Castilla llegaban y la instauración de la Inquisición fernandina, provocaron de nuevo un estallido antijudaico.⁹¹

2.3. La legitimidad de la sangre

Este sentimiento hostil, latente durante el periodo medieval, no debería confundirse con el antisemitismo del siglo XX, una postura que resultaría anacrónica, prematura e incorrecta. Más que aspectos raciales, entendidos dentro de los paradigmas decimonónicos y laicos, el principal problema en la Edad Media era la religión y todo aquello que ella abarcaba o que de ella participaba.⁹² Así, durante estos siglos, el término raza no comprendía connotaciones étnicas. Las acusaciones raciales como entendemos hoy en día son productos del siglo XIX y XX. Algunos autores de la centuria pasada argumentaron que los inventores del racismo habían sido los propios judíos por las exclusiones que aplicaban con base en el nacimiento; los mismos que, según ellos, denunciaban, irónicamente, ser discriminados.⁹³ Por el contrario, este concepto hacía referencia a un indicador de calidad, a un linaje, bueno o malo, tal y como lo exponen historiadores como Nirenberg, Barbara Fuchs, Pamela Patton, Antonio Feros o Geraldine Heng entre otros.⁹⁴ De este modo, a los judíos se les podía otorgar una clasificación racial distinta en tanto que su genealogía o nación eran diferentes a la imperante, sin que ello tuviera carga semítica alguna.⁹⁵

La preocupación por la adecuación o no del término raza durante el periodo medieval ha suscitado multitud de propuestas por distintos autores. William C. Jordan, por

⁹¹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 101-146. También: SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 445-481.

⁹² ARENDT, Hannah, 2003, p. 19. CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014, p. 9. El estudio del concepto de la raza en la Edad Media y Época Moderna ha suscitado multitud de trabajos y ensayos. A lo largo de las siguientes páginas esbozaremos algunas de las contribuciones más importantes en torno al tema que tratamos sin poder entrar en detalle, puesto que este no es uno de los objetivos de la presente tesis. Sin embargo, creemos que es de suma importancia conocer el panorama historiográfico en torno al uso y aplicación de este término en el contexto que analizamos. Recomendamos que se amplíe con FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J., 2019, del que tanto nos hemos servido, pues, aunque centrado en el caso del islam y del morisco, los autores aportan una gran cantidad de referencias bibliográficas a la que vez que presentan un resumen de las investigaciones más destacadas hasta el momento. Complétese con HSY, Jonathan; ORLEMANSKI, Julie, 2017, p. 500-531.

⁹³ SCHULTZ, Alfred, 1908. HANNAFORD, Ivan, 1996, p. 100-115. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 164-165.

⁹⁴ FUCHS, Barbara, 2001, p. 13-26. NIRENBERG, David, 2000, p. 39-60. NIRENBERG, David, 2002a, p. 3-41. NIRENBERG, David, 2007b, p. 71-87. NIRENBERG, David, 2009, p. 232-264. PATTON Pamela, 2016, p. 1-17. FEROS, Antonio, 2017, p. 1-108. RUBIÉS, Joan-Pau, 2017, p. 33-87. HENG, Geraldine, 2018.

⁹⁵ NIRENBERG, David, 2009, p. 232-264. FEROS, Antonio, 2017, p. 49-50.

ejemplo, considera que mejor que el uso de dicho término, sería preferible el de “identidad étnica”, puesto que esta sí puede ser entendida como un proceso.⁹⁶ Christiane Stallaert, por su parte, habla de etnicidad y casticismo, entendiendo, con base en las aproximaciones de Frederick Barth, John A. Armstrong y Anthony D. Smith, que la identidad colectiva se configura por medio de unos supuestos orígenes biológico-genéticos comunes en el que la sangre, y en segundo término la lengua, la historia o la cultura, permiten trazar sus fronteras.⁹⁷ Centrándonos en la península Ibérica, encontramos unas primeras aproximaciones a estas cuestiones en las aportaciones de Américo Castro a inicios del siglo XX. Según Castro, el concepto de una raza española pura es equívoco y prefiere hablar de casta, ya que, según él, la tez de los integrantes de las distintas comunidades era clara.⁹⁸ Para Nirenberg esta clasificación es errónea, pues no deja de ser una adecuación al significado de este término que daba el Diccionario de la Real Academia Española sobre el color de la piel, olvidando los “otros caracteres” de esta acepción. No obstante, hay que entender también el momento en el que escribió Castro su obra, exiliado a causa de la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), y sus motivaciones: contrarrestar la visión de la raza pura española derivada de la ideología fascista.

Según Nirenberg, la tesis de Castro define la raza como un concepto puramente biológico, obviando otros aspectos como los religiosos, sociales o culturales. Como apunta, si bien las primeras apariciones en la literatura castellana de este vocablo van ligadas al mundo animal, al linaje y pedigrí, igualmente fue utilizada como descalificativo aplicado al mundo judaico. Este uso biológico empezó a detectarse a partir de los años cuarenta del siglo XV, cuando la figura del converso judío pasó a convertirse en la de un enemigo encubierto. De esta manera, el carácter genealógico se convirtió en un configurador social más, que derivó en argumentación inquisitorial para los estatutos de limpieza de sangre. Se estableció una diferenciación entre los cristianos nuevos y viejos por sus antepasados de distinto linaje: una marca, o mancha, que no se podía borrar. De esta suerte, la religión se unía indisolublemente a la herencia natural, y, por ende, a la raza. Nirenberg lo ilustra con la relación que establece entre la *gens* y el tratado Alborayque (ca. 1455-1465) como estrategia de clasificación natural. El título de este texto procede de la alusión coránica *al-burakh*, un ser mezcla entre lobo, caballo,

⁹⁶ ERIKSON, Erik, 1968, p. 22-23. JORDAN, William C., 2001, p. 165-173.

⁹⁷ STALLAERT, Christiane, 2009, p. 13-23.

⁹⁸ CASTRO, Américo, 1982 [1954].

hombre y otra mezcla de animales utilizado por Mahoma para ascender a los cielos. La alusión a esta bestia de distintas especies le sirve al desconocido autor para vincularla a los conversos judaizantes, cuya sangre está contaminada por la arrogancia, la avaricia, la malevolencia, la insinceridad y la hipocresía.⁹⁹

Sin embargo, como expone Antonio Feros, los habitantes de la península Ibérica no tenían una percepción coherente de la humanidad dividida en razas radicalmente distintas, ya que, de lo contrario, podría haber supuesto un problema de identidad asociado a la pertenencia a dicha tierra.¹⁰⁰ De nuevo, el término de raza se liga aquí con el concepto genealógico, a la herencia y el linaje como conceptos naturales, pero también haciendo referencia a los estamentos sociales, es decir, nobleza, realeza, campesinado, etc.¹⁰¹ Para Rotem Kowner, por su parte, *gens* y religión entraban dentro de la definición de raza mucho antes de la aparecida en el siglo XVIII, aunque el concepto había tenido una escasa difusión en las centurias anteriores. La necesidad de identificar y aislar el otro provoca, según Kowner, que se establezcan particularidades físicas y no físicas que apuntalen las diferencias entre ellos.¹⁰² Como aduce Michel Foucault, el racismo nace de la lucha por la soberanía, de la creación de categorías falsas para discriminar en pos del poder.¹⁰³ De este modo, no eran solo las cualidades fisiológicas, sino también las sociales, culturales, étnicas o religiosas las que configuraban la pertenencia a la raza, pudiendo tener un mismo linaje y, por otro lado, pertenecer a una comunidad religiosa distinta, como es el caso de los conversos.

Así también opina Geraldine Heng, yendo más lejos al criticar la dejadez en el uso del término raza por autores que, a pesar de defender su aplicación, no lo emplean luego. Para ella, son un error las precauciones tomadas en torno a este concepto, dado que al rechazarlo por considerarlo anacrónico y problemático por trasladarlo de un periodo a otro, se han obviado aspectos como la religión o los ropajes y símbolos que son esenciales para el estudio de las identidades. Por ello, según Heng queda claro que, si se considera a los judíos como una “[...] *undifferentiated population collectively personifying difference and threat*”, los ataques perpetuados contra estos, como el

⁹⁹ NIRENBERG, David, 2009, p. 232-264. AMELANG, James S., 2011, p. 134. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 208-211. BURK, Rachel L., 2017, p. 173-183. Sobre el *Alborayque* véase: BRAVO, Pilar; GÓMEZ Miguel Fernando, 1999, p. 57-84.

¹⁰⁰ FEROS, Antonio, 2017, p. 113.

¹⁰¹ Amplíese con HERZOG, Tamar, 2012, p. 151-167, que tiene unas ideas muy similares a las expuestas por Feros.

¹⁰² KOWNER, Rotem, 2014.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel, 1982, p. 777-795. FOUCAULT, Michel, 2003 [1997], p. 43-114.

pogromo de 1391, deberían ser considerados como actos raciales. Todas las prescripciones y prohibiciones aplicadas al pueblo de Israel, como la regulación comercial, las barreras en torno a oficios, relaciones sexuales y matrimoniales, comida, vestidos, de culto, etc., dan testimonio de las diferencias entre unos y otros. A todo esto, se le suman las divergencias fisionómicas de los tratados medievales científicos, médicos y teológicos que estipulaban que los cuerpos judíos eran naturalmente contrarios a los cristianos. Estos tenían el *foetor judaicus*, un hedor fétido, y si eran hombre, sangraban por sus partes como las mujeres.¹⁰⁴

La “mala raza”, pues, venía a señalar a aquellos manchados y diferentes, tanto judíos como musulmanes, procurando el cristiano erosionar y ensanchar la brecha aplicando restricciones y anulaciones que no se limitaban a las presentadas anteriormente.¹⁰⁵ La más importante y significativa de estas prescripciones fue la aplicación del discurso de pureza de sangre. Max S. Hering expone que ya durante el siglo XV la “raza” incluía por un lado “linaje” y, por otro, “defecto”. Se contenía una simbiosis conceptual, pues la corrupción existía si había un defecto en la *gens*: “[...] la ‘raza’ representaba una sinonimia de impureza y, donde se constataba limpieza, no existía defecto, no había raza”. Esa herencia manchada no desaparecía con la conversión, sino que era transmitida por la leche de las nodrizas, por las matrices impuras, los flujos menstruales o las hemorroides; es decir, por la sangre, por el linaje.¹⁰⁶ La impureza era hereditaria y, por ello, los conversos, aunque hubieran aceptado el cristianismo, quedaban marcados de por vida, fueran ellos los bautizados en 1391, sus hijos o los hijos de los hijos de aquellos.¹⁰⁷

De este modo, el término raza no debería circunscribirse únicamente a cualidades físicas, pues era también propia e inherente al ser humano, con carácter biológico y genealógico, ya fuera con virtudes o defectos. Para Joy MacDonald queda claro que este concepto era mutable y polisémico, adaptándose de modo distinto según el contexto.¹⁰⁸

En 1449, la Catedral de Toledo promulgaba la *Sentencia-Estatuto*, una serie de reglamentaciones que impedían a los conversos y a sus descendientes ocupar puestos y cargos en diversas instituciones y que podían ser de carácter religioso, universitario,

¹⁰⁴ HENG, Geraldine, 2018, p. 15, 23-26, para la cita, p. 29.

¹⁰⁵ COOK, Karoline P., 2012, p. 92. SCHAUB, Jean-Frédéric, 2015.

¹⁰⁶ HERING, Max S., 2011, p. 33-42, para la cita p. 39.

¹⁰⁷ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 138.

¹⁰⁸ MACDONALD, Joyce G., 1997, p. 7-16.

militar, civil o gremial. Esta asentó las bases de la aparición de las leyes de limpieza de sangre en la que se distinguía la naturaleza de los cristianos viejos de la de los nuevos, un debate que generaría muchos comentarios negativos.¹⁰⁹ Para los canónigos toledanos, la *gens* judaica les había transmitido la astucia y el talento para enriquecerse a costa de los no judíos y de obtener cargos de poder con los que dar rienda suelta a su corrupción y su influencia nociva. La única forma de contrarrestarlos a ojos de los ciudadanos, era, convenientemente, vetarlos de los cargos públicos.¹¹⁰ Si bien no era difícil para los nuevos cristianos obtener certificados de sangre pura, la limpieza actuó como una especie de freno para sus ambiciones. Asimismo, aunque a los moriscos también se les debería haber aplicado este estatuto, solían quedar exentos oficialmente, pues la consideración que se tenía de los conversos de judíos y de musulmanes era distinta, amén de que la sentencia había nacido pensando en los judeoconversos. Estos eran los que amenazaban la fe y codiciaban posiciones de poder en el mismo seno de la comunidad cristiana.¹¹¹ Algunos autores conversos como el citado Cartagena procuraron minimizar y hacer desaparecer este debate en torno a la sangre. En su *Defensorium Unitatis Christianae* (1450), Alonso de Cartagena utiliza la historia veterotestamentaria de la conversión de Ruth para ejemplificar la supremacía de la fe por encima de cualquier otro aspecto, ya que esta, aunque nacida de un pueblo enemigo, aceptó la ley del Dios de Israel y llegó a ser antecesora de David y, por ende, de Jesús.¹¹² Como apunta Borja Franco, estos estatutos escondían un fundamento biológico en tanto que el linaje se enlazaba con la religión, formando una definición de raza que englobaba ambos polos y que, por tanto, justificaba su aplicación en el ámbito peninsular.¹¹³

¹⁰⁹ AMELANG, James S., 2011, p. 113-124. BURK, Rachel L., 2017, p. 173-183. Sobre la importancia de la pureza de sangre para la inclusión en la sociedad del converso y los procesos abiertos contra estos, véase: MARTZ, Linda, 1994, p. 83-108. MARTZ, Linda, 1998, p. 245-271. MARTZ, Linda, 1999, p. 220-240. MARTZ, Linda, 2003. PASTORE, Stefania, 2003. PASTORE, Stefania, 2005, p. 158-178. MARYKS, Robert A., 2010. PASTORE, Stefania, 2010 [2004]. PASTORE, Stefania, 2012, p. 1-28. PASTORE, Stefania, 2016, p. 283-303.

¹¹⁰ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 179.

¹¹¹ AMELANG, James S., 2011, p. 123-124.

¹¹² MARISCAL, George, 1998, p. 11. GIORDANO, Maria Laura, 2018, p. 226-251.

¹¹³ FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J., 2019, p. 28. Esta relación entre pureza de sangre y raza ha sido tratada desde la década de los 40. Historiadores como Cecil Roth, José Antonio Maravall, Antonio Domínguez Ortiz —y también Albert Sicroff inicialmente— presentaban un antisemitismo racial en el medioevo, e incluso Roth exponía la limpieza de sangre como “racial antisemitism” y precedente de las teorías arias. ROTH, Cecil, 1940, p. 239-248. MARAVALL, José Antonio, 1979. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, 1991. SICROFF, Albert A., 1985. Estas posturas fueron y han sido refutadas por investigadores como Guido Kisch, Francisco Márquez Villanueva, Josef Hayim Yerushalmi, Rainer Walz, Kathryn Burns o María Elena Martínez, además de los anteriormente tratados. KISCH, Guido, 1943, p. 48-73. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1965, p. 317-333.

Tras lo expuesto ¿es lícito hablar de antijudaísmo? Hemos visto que el concepto de “raza”, aunque presente, no tenía las mismas connotaciones en la Edad Media que en el siglo XX. No obstante, hablar de antisemitismo, como hemos dicho, sería anacrónico. Si entendemos las actitudes discriminatorias contra los judíos como raciales, siempre dentro de los cánones medievales, el componente religioso, por más que importante, se diluye ante el protagonismo de otros aspectos como el sexual, el cultural, el ideológico, el artístico, el indumentario, el culinario, etc. Siendo como era la sangre un criterio tan decisivo que ni la fe podía eliminar, la integración de los conversos no podría ser nunca efectiva. Aunque estos lo intentaron y en un primer término lo lograron, la sociedad cristiana terminó por crear unos instrumentos que ayudasen a identificarlos. El primer paso fue seguir el consejo de san Vicente Ferrer y establecer una clara separación entre cristianos y judíos. El rey Juan I de Aragón (1350-1396) escribió en 1393 a las ciudades más importantes de la corona prohibiendo a los conversos vestir, hablar o comer con sus antiguos correligionarios y, en especial, las relaciones sexuales. Además, los integrantes del pueblo de Israel debían llevar emblemas más grandes y ropas más distintivas para que la distinción entre unos y otros fuese más recalcada. Poco después, la reina Violante (1365-1431), esposa de Juan I, comunicaba a la ciudad de València que cesasen las discriminaciones con los judíos de la ciudad, pues ya estaban suficientemente diferenciados y un recrudescimiento de las prescripciones podría invitarlos a abandonar el *Cap i Casal*.¹¹⁴

Estos ejemplos, y los vistos anteriormente, presentan un clima que deberíamos definir como de antijudaísmo racial. Recuperando lo dicho por Robert Barlett más arriba, era la pertenencia a una fe y cultura lo que configuraba la cohesión de una comunidad más que el propio conjunto de preceptos, leyes o creencias. La religión, pues, era la principal brecha entre cristianos y judíos. No obstante, todas las ordenanzas extra-religiosas nacidas con la intención de ensanchar la distancia entre unos y otros, como las exclusiones, las condenas sexuales, los emblemas, etc., van más allá del credo y dan testimonio de la expresa voluntad, tanto de cristianos, como de judíos, de mantener una individualidad y homogeneidad no “contaminada”. Además, subyacía la consideración de que el converso había heredado los rasgos y atributos negativos a pesar del bautismo. De esta manera se elevaba “[...] la genealogía a la categoría de

YERUSHALMI, Josef Hayim, 1982. WALZ, Rainer, 1995, p. 719-748. BURNS, Kathryn, 2007, p. 37-56. MARTÍNEZ, María Elena, 2008.

¹¹⁴ Véase: NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 120-122 y notas 45 y 47.

forma primaria de memoria colectiva” tanto para cristianos como para judíos.¹¹⁵ Será de este modo como entenderemos en nuestro discurso el concepto de antijudaísmo, no circunscrito únicamente a la marginación y hostilidad hacia la religión del pueblo de Israel, sino abarcando también todas aquellas posturas y actos discriminatorios ajenos al mundo de la fe.

2.4. València y el pogromo de 1391: asalto y robo de la judería

Volviendo a los pogromos de 1391, estos se iniciaron en Sevilla el 6 de junio a causa de los incendiarios sermones de Ferrán Martínez. Desde 1378 el arcediano de Écija arengaba a sus oyentes a destruir los templos judaicos y a romper relaciones con ellos. En 1388 el arzobispo sevillano, Pedro Gómez Barroso, lo suspendió *a divinis*, ordenando abrir un proceso contra él por rebelde, agitador y sospechoso de herejía. Si bien parecía que la situación se calmaba, el 7 de julio de 1390 falleció el metropolitano, provocando que Martínez se ocupase de la administración de la diócesis por su cargo de provisor mientras la sede estuviese vacante. Otro mazazo sacudió Castilla en un breve lapso de tiempo que imposibilitó el control del episcopado sevillano: la muerte prematura de Juan I (1358-1390). La corona pasó a manos de un niño, Enrique III (1379-1406), que poco pudo hacer para controlar el díscolo arcediano. Desde finales de 1390, Martínez empezó a enviar órdenes para la destrucción de las sinagogas, materializándose actos violentos durante los primeros meses del año siguiente.¹¹⁶ En la ciudad del Guadalquivir hubo un intento de asalto a la aljama unos días antes de Semana Santa, pues era una tradición —casi una liturgia, si bien sin autorización eclesiástica— apedrear y hostigar la minoría judaica durante la conmemoración de la muerte de Cristo.¹¹⁷ Aunque Martínez lo intentó en esas fechas, no fue hasta verano, aparentemente por la flagelación de un cristiano que había sido condenado por atacar un

¹¹⁵ AMELANG, James S., 2011, p. 110.

¹¹⁶ SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 454-455.

¹¹⁷ Esta violencia ritual estaba extendida por toda la península Ibérica y por la cuenca mediterránea, es decir, hasta Italia y pasando por el sur de Francia. Parece ser que era un fenómeno antiguo y que ha perdurado en el folclore en ciertas partes de Europa. Por ejemplo, en Tortosa se conserva el *matà judiets*, “matar judihuelos” durante la celebración del Jueves Santo y que consistía en que los niños hiciesen sonar carracas en determinados momentos de los oficios. En Asturias se documenta el mismo uso de estos particulares instrumentos amenizados con la cancioncilla: “Xudios marranos, matasteis a Dios, nosotros ahora matamosvos. Judios ladrones, a Cristo matar y ahora a cristianos venís a robar”. Véanse las referencias en: NIRENBERG, David, 2001 [1996], p. 284-288. También: PFLAUM, Heinz, 1930, p. 115. MILLAS VALLICROSA, José María; BATLLE PRATS, Luis, 1952, p. 299. DELUMEAU, Jean, 1978, p. 279. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1992, p. 55. NIRENBERG, David, 1999, p. 31-53. LAZAR, Moshe, 1991, p. 53.

judío, que logró realizar el ataque. No solo eso, el arcediano, sin ser consciente del alcance de sus palabras y obras, había conseguido una reacción en cadena.¹¹⁸

Como la chispa que da paso al fuego, la llama del antijudaísmo prendida por el arcediano de Écija incendió el resto de la península Ibérica y el 9 de julio de 1391 alcanzó la ciudad de València, siendo este el primer y más agresivo asalto a las juderías de la Corona de Aragón.¹¹⁹ Como bien analiza David Nirenberg, este pogromo fue el más controvertido, dado que, según el gobierno de la ciudad, la conversión de los judíos se debió a una serie de milagros como la aparición de san Cristóbal con el niño Jesús o el incremento del crisma en las parroquias. Estos hechos fueron entendidos como manifestaciones de la voluntad divina, por lo que el rey aragonés Juan I poco podía hacer para impedirlo.¹²⁰

Además, al caso de València se suma la progresiva animadversión que la ciudad empezaba a experimentar hacia el pueblo judaico con la ampliación del recinto de la aljama. Cuando Jaime I (1208-1276) traspasó las puertas de la entonces Balansiya el 9 de octubre de 1238, entre sus moradores había ya un número relevante de judíos.¹²¹ La presencia judía en València fue aumentando durante los reinados del Conquistador y de su hijo y sucesor Pedro III. De hecho, estos años son considerados como la Edad de Oro de las aljamas de la Corona de Aragón (1213-1283).¹²² Jaime I, por ejemplo, no solamente restituyó la judería en la recién conquistada ciudad el 1244 y la confirmó en

¹¹⁸ BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 531-610. NETANYAHU, Benzion, p. 115-149. STALLAERT, Christiane, 2009, p. 147-159. AMELANG, James S., 2011, p. 88-89. En 1395 Ferrán Martínez fue apresado y llevado a juicio. Aunque su carrera eclesiástica terminó, no se conoce la sentencia que se le aplicó. SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 456. En el caso particular de Castilla, recoge el cronista Pedro López de Ayala que, debido a la juventud del monarca, se ignoraron las prescripciones reales. LÓPEZ DE AYALA, Pedro, 1877 [1390-1391], p. 167 y 177. MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, 1994. SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 454-457. Para los asaltos en la Corona de Aragón: RIERA I SANS, Jaume, 1977, p. 213-225. RIERA I SANS, Jaume, 1980, p. 577-583. RIERA I SANS, Jaume, 1987, p. 95-159. GAMPEL, Benjamin R., 2016. Sobre la reacción de los judíos ante las masacres: BEN-SHALOM, Ram, 2001, p. 227-282.

¹¹⁹ Aunque no son las únicas, sirvas estas referencias como información general en torno al pogromo valenciano por incluir una minuciosa bibliografía actualizada, amén de las fuentes, pertenecientes en su gran mayoría al Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, y al Archivo Municipal de València. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 177-210. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 89-104. GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 4-6, 15-16, 24-55.

¹²⁰ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 89-104. GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 24-55.

¹²¹ AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 194-198. Para más información sobre el periodo andalusí y su relación con la comunidad judía: HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 16-19. GUICHARD, Pierre, 2001. GUINOT I RODRÍGUEZ, Enric, 2006. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 28-46. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 43-65.

¹²² HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 24. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 38-47. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 200.

1273,¹²³ sino que también potenció y promovió la permanencia y llegada de más pobladores. Les permitía a los primeros mantener todas sus propiedades y les autorizaba a todos ellos a comprar casas dentro de la judería o a adquirir tierras de cultivo y parcelas al mismo tiempo que los hacía servir como esbirros o cobradores de impuestos.¹²⁴ El interés detrás de estas medidas de repoblación no fue únicamente por cuestiones demográficas, puesto los judíos, como hemos apuntado más arriba, eran propiedad de la corona y, por ello, una excelente fuente de ingreso a las arcas reales.¹²⁵

Sin embargo, debido al paulatino auge del antijudaísmo y de la animosidad de los nobles que vieron cómo los judíos llegaban a convertirse en consejeros de los monarcas, Pedro III tuvo que suprimir ciertas ventajas que les habían sido otorgadas en el pasado, aunque procuró protegerlos por los intereses económicos y políticos que le ofrecían.¹²⁶ Los sucesivos monarcas continuaron ratificando privilegios a las aljamas, si bien ya nunca obtuvieron un trato tan distinguido como el que disfrutaron con Jaime I y Pedro III. No obstante, la comunidad judía fue creciendo exponencialmente a pesar de la reducción de concesiones. A finales del siglo XIII se documentaban cerca de doscientas cincuenta familias en el Reino de Valencia, establecidos en el caso de la capital en torno a 250 pecheros.¹²⁷ Durante el XIV, el número de fuegos en el *Cap i Casal* no dejó de aumentar, y a finales de la centuria, el contemporáneo judío Hasdai Crescas (1340-1412) calculaba que había en torno a mil judíos.¹²⁸

Este crecimiento demográfico y social de los judíos terminó abruptamente en el reinado de Juan I. Si bien el pujante antijudaísmo había hecho mella en los guetos de

¹²³ Cfr. DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1886, p. 381. RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 6. Consúltese también: PILES ROS, Leopoldo, 1991, p. 8. MAGDALENA NOM DE DÉU, José Ramón, 1992, p. 176. HINOJOSA MONTALVO, José, 1992, p. 19-20. LÓPEZ GONZÁLEZ, M. Concepción, 2014, p. 7-31.

¹²⁴ BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 157-162. RÉGNÉ, Jean, 1978, núm. 31, 141, 142, 160, 161, 566, 652, 654. BUNRS, Robert Ignatius, 1975. BRAMON PLANAS, Dolors, 1986 [1981], p. 42-44. PILES ROS, Leopoldo, 1991, p. 16-28. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 20-26. RIERA I SANS, Jaume, 2009, p. 135-155.

¹²⁵ VIDAL, César, 2006, p. 139-148.

¹²⁶ Para un mayor análisis de la problemática a la que tuvo que hacer frente Pedro III, véase: BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 177-190. También: BAER, Yitzhak, 1985 [1913]. PILES ROS, Leopoldo, 1991, p. 29, 40-71. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 26-28. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 47-49. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 207-208. Compárese y ampliase con el estudio de la judería de Tortosa: BARTON, Thomas W., 2015.

¹²⁷ MILLÁS VALLICROSA, Josep María, 1920-1922, p. 341-357.

¹²⁸ Hinojosa Montalvo estipula que serían cerca de 2500 o 3000, un 10% de la población total. BEN-SHALOM, R., 2012, p. 309-351. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 57. Más sobre la historia de la comunidad judía en València: BAER, Yitzhak, 1985 [1913]. HINOJOSA MONTALVO, José, 1981, p. 47-72. HINOJOSA MONTALVO, José, 2006-2008, p. 7-45. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009.

toda la Corona de Aragón a raíz de la cruzada de los pastorcillos y de la Peste Negra, será el pogromo de 1391 el que ponga fin al impulso judaico. Debido al desarrollo demográfico del barrio, documentado desde 1244,¹²⁹ la judería precisaba de un mayor espacio para poder dar cobijo a todos los fuegos. Esta parece ser que se ubicaba en la demarcación de la parroquia de santo Tomás y se fue expandiendo hacia el distrito de la de san Andrés.¹³⁰ En las cortes del 24 de septiembre de 1371, y las anteriores de 1369-1370, se recogían quejas sobre la compra y alquiler de casas por parte de los judíos que quedaban fuera de los límites de la aljama, por lo que se procedió a cerrarla integralmente.¹³¹ Sin embargo, el continuo rebasamiento de los lindes provocó que el 1 de diciembre de 1389 Juan I concediese permiso para el ensanche del gueto.¹³² Esto no era sino la ratificación del cerramiento aprobado el 1371 pero incluyendo los nuevos espacios que habían ido adquiriendo los judíos desde entonces.¹³³ Las obras, empezadas el 8 de marzo de 1390, provocaron el rechazo unánime de la población cristiana, en especial la de aquellos vecinos del barrio de Xerea y de los dominicos del convento de Predicadores que quedarían prácticamente aislados una vez cerrada la judería. Es por ello por lo que que expusieron al *Consell* el 4 de junio de 1390 que el cierre sería:

“[...] *molt perjudicial e dampnosa á la cosa publica e senyaladament al monestir de frares preicadors de la dita ciutat e a tota la Exerea la qual es notable partida e majorment als anants e venints a e del grau de la mar; los quals e lurs carretgs eren embargats en lur liberal en lo acostumat pasatge que solien fer per lo dit carrer ara tancat, els convenia anar per altres vies molt lungadanes e embargades*”.¹³⁴

¹²⁹ El primer permiso para ensanchar el gueto fue dado por Jaime I el 19 de septiembre de 1273. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 218 y 230.

¹³⁰ RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 6. Muchas han sido las hipótesis presentadas en torno a su ubicación. Véase más en: HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 415-448. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 217-248. LÓPEZ GONZÁLEZ, M. Concepción, 2014, p. 10-11. Para un estudio de las diferentes expansiones de la judería, consúltese: DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1886, p. 358-396. DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1891, p. 142-159. RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 3-27. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 122. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 217-248.

¹³¹ HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 33 y 123. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 62-69. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 232. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 184.

¹³² DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1886, p. 381. También DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1891, p. 150 y el pie de nota 16. RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 9. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 232-233.

¹³³ DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1886, p. 381, 365 y notas al pie 5-6. También: DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1891, p. 149 y nota al pie 14 y p. 150 y nota al pie 16.

¹³⁴ AMV, MC A-19, folio 145v. Cfr. DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1891, p. 149 y nota al pie 14. También: TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 154-155. DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1886, p. 365 y pie de notas 5-6. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 123. HINOJOSA

Se entiende así que cuando llegaron las noticias de los pogromos de Castilla, la reacción por parte de la ciudadanía cristiana en València no se hiciese esperar, pues ya había un denso clima de animadversión. Los propios judíos habían mostrado su preocupación a Juan I acerca de su seguridad, pues como apunta Rafael Narbona, se necesitó de una guardia específica del justicia para que protegiese a los obreros que se encargaban de la ampliación ante la violencia vecinal. El monarca contestó tanto a la comunidad judía como al *Consell* de la ciudad el 27 de junio de 1391 que cualquiera que injuriase verbal o físicamente a los judíos sería castigado. Asimismo, el rey había advertido el 3 de junio de ese mismo año a su hermano, el infante Martín (1356-1410), rey a partir de 1396, que se encontraba en la ciudad del Turia enrolando voluntarios para su expedición a Sicilia, que estuviese alerta ante una posible irrupción violenta en el barrio debido a lo acontecido en Sevilla. El 28 de junio la reina Violante de Bar escribió a las autoridades valencianas ordenándoles que asegurasen la defensa de la aljama. Para principios de julio, Juan volvió a escribir a su hermano, dada la gravedad de la situación, para que se ocupase personalmente de la protección de la judería. De este modo, tanto el duque de Montblanc como el gobierno de la capital se ocuparon de reforzar la vigilancia en torno al gueto, de la circulación de pregoneros que gritaban a los cuatro vientos que los judíos eran propiedad del rey y de la erección de patíbulos en las inmediaciones de la aljama para que disuadiesen e infundiesen temor. No obstante, estas medidas quedan recogidas en la correspondencia que tuvieron con el rey tras el asalto, por lo que podrían no haberse aplicado realmente. Nirenberg aporta el ejemplo de la revocación de la orden a los pregoneros por parte del infante Martín debido a las quejas recibidas por supuesto quebrantamiento de los privilegios de la ciudad.¹³⁵

Además, se suma a este contexto la figura del inquisidor pontificio Nicolau Eimeric (1320-1399). Este dominico dedicó su vida a la extirpación de la herejía y a la búsqueda de la pureza de la fe y no tuvo problemas con enfrentarse contra los mismos reyes, primero con Pedro IV el Ceremonioso (1319-1387) y después con su hijo Juan I, en aras de obtener sus objetivos. Sus predicaciones eran escuchadas en toda València, donde acusaba

MONTALVO, José, 2007, p. 425-426. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 184-186, 197, 200. GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 24-26.

¹³⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 179, 186. GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 24, 214-215. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 92-93.

a la ciudad de acoger a herejes y de estar bajo el amparo del diablo, por lo que procesó a centenares de vecinos.¹³⁶

Todo este caldo de cultivo propició que la tarde del 9 de junio de 1391 se asaltase la aljama. Todo empezó con la arenga de unos *minyons* (jóvenes) que encendieron la chispa que desencadenó el estallido del ataque a la judería. Estos iban dotados de banderines azules y blancos cosidos con cruces blancas y cruces hechas de caña, no siendo baladí el uso del símbolo cristiano por antonomasia para azuzar y enfrentarse al infiel. Bajo el auspicio del madero, los actos cometidos, fueran de la naturaleza que fueran, parecían llevar la aprobación de Dios. Además, el mocerío gritaba que el archidiácono de Castilla, Ferran Martinez, vendría enarbolando una cruz —de nuevo el distintivo visual del cristianismo— para bautizarlos, y aquellos que rehusasen serían castigados con la muerte.¹³⁷ Según se extrae de las descripciones de los jurados, los *minyons* habían sido a su vez incitados por forasteros, seguramente aquellos enrolados para la expedición siciliana del duque Martín.¹³⁸ Lo cierto es que la ciudad en pleno pareció levantarse en armas contra la comunidad judía. En *La rebelión de las masas*, Ortega y Gasset argüía que la masa homogénea aplasta y aniquila todo grupo opositor y aunque su discurso va destinado al naciente populismo y nacionalismo del siglo XX,¹³⁹ podemos encontrar un eco de sus palabras en el pasado medieval. La animadversión al pueblo judío, sumada a los problemas de ampliación del barrio y al embiste de una quincena de jóvenes, provocaron la agitación de la ciudad. La noticia de que algunos de esos muchachos habían quedado atrapados dentro de los muros de la aljama cuando los judíos cerraron las puertas incitó a un clamor general que fue contagiando el furor por toda València.

Ante tal aluvión de gente, ni siquiera el infante Martín pudo detener el avance de la turba que, a medida que iba propagándose el griterío iban acudiendo más y más vecinos al fragor de la contienda. Sí pudo, por el contrario, contener el intento de ataque a la morería la mañana siguiente. Acompañado esta vez de una tropa de infantería y caballería, Martín disuadió con el ajusticiamiento *in situ* de un alborotador la carga que

¹³⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 190-194, 200. TARTAKOFF, Paola, 2012, p. 21-22.

¹³⁷ GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 27.

¹³⁸ “*En veritat està que-l fet hac començament per minyons, qui vengueren de la partida del mercat amb un penonet croat e amb alcunes creus de canyes, volen dir alguns que aquests fadrins, asinestrats o induïts foren per alguns, d'açò bé que hajam algú alié, però lo senyor duc [el infante Martín] ne nosaltres [jurados] no sabem, ne sentim encara tant que digne sia de relació, majorment per no difamar algú de tort*”. Cfr. RIERA I SANS, Jaume, 1980, p. 577-583.

¹³⁹ Véase la introducción de Thomas Mermall en ORTEGA Y GASSET, José, 1998 [1930].

se tenía preparada. Los jurados ofrecieron al monarca en su versión sus intentos por frenar el asalto a la morería, no dudando en haber ajusticiado uno de los agitadores, un vagabundo. También se exculpaban por la demora en la aplicación de los castigos a los instigadores por la posible amenaza de una participación de los musulmanes de Granada en los asuntos valencianos.¹⁴⁰

Si bien el asalto a la judería este estuvo motivado por las razones expuestas, este comportamiento de la muchedumbre fue definido a finales del siglo XIX por Gustave Le Bon (1841-1931) en su *Psicología de las masas*. Para el sociólogo, la aglomeración de personas en una multitud provocaba la conformación de una mente colectiva y transitoria que quedaba sujeta a la ley de la unidad mental de las masas. De tal suerte, desaparecía la personalidad consciente y la orientación de los sentimientos y pensamientos individuales. Centenares de individuos, como es el caso que nos ocupa, bajo la influencia de emociones violentas, adquirieron una única voluntad colectiva. No importaba si se trataba de *minyons*, forasteros, zapateros, sastres, mercaderes, sacerdotes, nobles o jurados, pues al transformarse en una masa, los integrantes perdían la individualidad. Se prescindía del autocontrol, se diluía la responsabilidad y se lograba un sentimiento de poder invencible, dado que el anonimato y la irresponsabilidad son factores clave de la masa, así como el contagio y la sugestionabilidad. Como esta es inestable, es también impulsiva, inconsciente e ingobernable y al igual que puede actuar de verdugo, también lo puede hacer de mártir, si bien, como remarca Le Bon, su tendencia a la exageración se manifiesta casi exclusivamente a través de los actos nocivos.¹⁴¹ Vemos, de esta forma, cómo en el caso del pogromo de la aljama valenciana se reconocen estas premisas, pues sin otorgar importancia a las futuras consecuencias, la ciudad se sublevó contra la prohibición real de atacar su patrimonio.¹⁴²

Ante el avance de la muchedumbre, las posibilidades de supervivencia de los judíos se limitaban a la muerte o a la conversión. Al ser consciente de esto, el infante Martín mandó entrar a sacerdotes dentro de la judería para que iniciasen los bautismos y minimizar las bajas. Así se lo transmitió a su hermano por carta, consciente de que el enfado de Juan I podría hacer peligrar su campaña en Sicilia. La conversión se convertía en la mejor opción para intentar disminuir el envite de la multitud, proteger a los judíos,

¹⁴⁰ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p.181-182. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 93. GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 38 y 46-47.

¹⁴¹ LE BON, Gustave, 2014 [1895].

¹⁴² De similar modo aconteció en todos los otros ataques a juderías peninsulares.

mantener la paz y contener la decepción y malestar de su hermano, toda vez que protegía su expedición militar. Asimismo, el infante no dudó en ponerse de acuerdo con los jurados de la ciudad calificando los hechos como de “*juhi de Deu*”, es decir, por voluntad divina, con lo que esperaba suavizar aún más el disgusto de Juan I. De hecho, el duque volvió a utilizar la estratagema de la conversión para proteger a los judíos de las ciudades más importantes del Reino cuando estas fueron atacadas.¹⁴³

Se testimoniaron diferentes sucesos portentosos acaecidos ese día y que parecían avalar el asalto a la judería. De acuerdo con algunos consejeros del rey, estos relatos fueron inventados por las autoridades valencianas para mitigar el castigo real y justificar los asaltos, a lo que estos aconsejaron a su majestad que prescindiese de tales difamadores y enemigos de Valencia. Lo cierto es que tanto el infante como los jurados actuaron así intentando evitar un nuevo motín por parte de la ciudadanía cristiana que, estando el ambiente caldeado y el punto de vista puesto en la morería, podría volver a sublevarse. De esta forma, las casi nulas consecuencias penales y la proclamación de los hechos milagrosos salvaguardaban, al menos de momento, tanto su seguridad como la de la ciudad. La soberanía suprema de Dios les había dado una salida y les permitía suspender la ley real. Aún más, coincidiendo con la necesidad de demostrar la validez de los prodigios, empezaron a aparecer historias sobre portentos negativos en Sagunt, conocida entonces como Morvedre, cuya judería fue la única en no ser asaltada en todo el reino, asegurando que el crisma se había secado cuando un judío quiso bautizarse.¹⁴⁴

Las conversiones se fueron sucediendo como medida disuasoria, aunque no se pudo evitar el robo de la judería. El monarca Juan I mostró un absoluto y total desacuerdo con el proceder del infante Martín y cuestionó los bautismos forzosos y las casi nulas penas a los insurrectos. Tanto el duque como la ciudad debían castigar a todo aquel que hubiese participado en el asalto, pues se habían enfrentado directamente con la aljama como propiedad del rey. No obstante, la pena impuesta había sido el encarcelamiento de cinco o seis personas y el ajusticiamiento de un implicado en el asalto frustrado a la morería, por cuanto un ataque de esas condiciones a su persona debería haber sido contestado con la ejecución de trescientas o cuatrocientas personas sin juicios, privilegios, legalidades o solemnidades, e incluso, con la aplicación de castigos

¹⁴³ GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 325-326.

¹⁴⁴ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 97. Más en: CIVERA I GÓMEZ, Manuel, 2003, p. 65-92. MEYERSON, Mark D., 2004a. MEYERSON, Mark D., 2004b.

espantosos.¹⁴⁵ Del mismo modo, conminaba el monarca a su hermano a que volviera a restaurar la aljama en su estado original y a recuperar los bienes sustraídos a los judíos. La conversión, pues, no fue la búsqueda principal de los asaltantes a la judería, dado que el hurto y saqueo de los bienes, así como la desaparición de los documentos de deudas prestatarias, fueron las verdaderas motivaciones. Aunque el infante Martín intentó restablecer todo aquello sustraído a los judíos, fue bien poco lo que consiguió recobrar.¹⁴⁶

Como resultado de ese fatídico domingo 9 de julio, la judería quedó prácticamente desolada. El 2 de octubre de 1392 Juan I la disolvió ante la aparente poca presencia judía,¹⁴⁷ aunque el 31 de diciembre del mismo año la volvió a refundar, eso sí, con una reducción de espacio más que considerable.¹⁴⁸ La problemática de la urbanización que tanto preocupaba a los ciudadanos cristianos fue solventada mediante las aguas del bautismo y la sangre derramada. El 1412 la calle del Mar pudo ser prolongada ante las quejas vecinales que tenían que desviarse para evitar cruzar el barrio judío.¹⁴⁹ Del mismo modo, se consagró la sinagoga mayor en la iglesia de san Cristóbal y se suprimieron las pequeñas en viviendas particulares. Una de ellas se localizaba en la casa de Harón Rubio, habiéndole dado la licencia el obispo de València Jaime de Aragón (ca. 1341-1396) el 26 de octubre de 1378. Pedro IV realizó una concesión en 1379 a instancias del judío Esdra y que fue entregada a Antoni de Vitaclara en 20 de diciembre de 1392. También a este se le dio la de Abranim Marban que era *Cofradía de Comlehecet* y como la anterior, convertida en casa particular. Hubo otra concesión por parte del obispo en 1385 para la erección de otro templo donde quisieran con el dinero recaudado por las limosnas, si bien no se sabe si llegó a construirse finalmente.¹⁵⁰

¹⁴⁵ ACA: C 1878:66v-67v (13/07/1391). ACA: C 1961:41v-42v y 43r. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 94.

¹⁴⁶ GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 31-34 y 325-336. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 94-95.

¹⁴⁷ “[...] *totes les tanques e clausures fetes en les Juheries vella e nova, sien derrocades e ubertes del tot, encara tots portals per xichs e grans que fossen entrada en la Juheria, sien del tot desfets e totes les entrades sien sens tot embarch carrers publichs sens senyal de tanca o portal*”. ACA, Reg. 1905, folio 32v. Cfr. RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 16-17. También: HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 103-104. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 245, 276 y 278.

¹⁴⁸ AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009 p. 245-247, 276 y 278.

¹⁴⁹ RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 21. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 427. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 132 y 328. LÓPEZ GONZÁLEZ, M. Concepción, 2014, p. 8.

¹⁵⁰ RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 22-24. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 106. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 131-134.

Existieron también sinagogas clandestinas entre los conversos como aquella perteneciente a Salvador Vives Valeriola y Castellana Guioret, tíos del humanista Juan Luis Vives (1492-1540). El proceso inquisitorial contra la familia Vives atestigua que cuando se dictó la sentencia de relajación el 28 de diciembre de 1501 contra Miguel Vives, rabino e hijo de la pareja, se ordenó que la casa fuese destruida. El rey Fernando II (1452-1516) mandó por Real Cédula el 23 de mayo del mismo año que se hiciera una plaza en dicho emplazamiento. No obstante, la Inquisición consiguió que se erigiera en su lugar una iglesia de congregantes de san Pedro Mártir que se llamó posteriormente de la Cruz Nueva.¹⁵¹ Pero, además, en torno a esta, Escolano recoge una historia sobre el intento de crucificar un niño cristiano y beber “[...] la sangre inocente de aquel corderillo” por parte de unos conversos durante la Pascua.¹⁵² Estos fueron sorprendidos por el Santo Oficio y ajusticiados, y la antigua sinagoga transformada en iglesia de la Cruz Nueva, pues “[...] la dejaron frustrada del fin para que se trajó, mas no de la honra que se le debía.”¹⁵³ Sin embargo, en el tomo III, Juan Bautista Perales, que se ocupa de la reedición y ampliación de la obra de Escolano, considera, y no es el único,¹⁵⁴ que estos hechos no parecen plausibles, no solamente porque le resulte impensable que los judíos de València tratasen de sacrificar a un niño inocente, sino también, porque en el año de transformación de la sinagoga en santuario cristiano, que fecha en 1499, no había ya “[...] templos judíos, toda vez que no era permitida aquella secta”. Lo curioso es que Perales no se refiere a estos conversos como tales, sino como judíos, lo que prueba que incluso en el siglo XIX la brecha entre unos y otros parecía inexistente.¹⁵⁵

Pero volviendo al caso de la sinagoga mayor y de la iglesia de la Cruz Nueva, queda así expresa la voluntad por cristianizar los espacios religiosos judíos por su importancia en tanto que se materializaba el triunfo del cristianismo sobre el judaísmo. Apropiarse de aquello significativo para la fe mosaica —y durante el periodo de conquista de al-Ándalus, lo propio con lo islámico— era una medida que laureaba la victoria de un culto sobre otro y, por tanto, de la invalidez y falsedad del vencido.¹⁵⁶ Pero sin duda, el

¹⁵¹ RODRIGO Y PERTEGÁS, José 1992 [1913], p. 22-24. PINTA LLORENTE, Miguel de la; PALACIO Y PALACIO, José María de, 1964, p. 105. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 106. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 133-134.

¹⁵² Nótese la relación entre el pequeño y el cordero, analogía a Cristo y su sacrificio. Más adelante volveremos a centrarnos en la acusación de deicidio y sacrificio a los judíos.

¹⁵³ ESCOLANO, Gaspar, 1878-1880, tomo I, libro V, cap. XVIII, p. 529.

¹⁵⁴ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 180-181.

¹⁵⁵ ESCOLANO, Gaspar, 1878-1880 [1610-1611], tomo III, libro II, cap. VII, p. 514.

¹⁵⁶ Mitchell Merback apunta que: “[...] *Christian propriety over the sacred places once occupied by infidels —Jews and, in later variations, Muslims— would invariably be ‘restored’ by God through*

mayor ejemplo de conquista cristiana fue la expropiación del cementerio judío, el *fossar dels juheus*, el espacio sagrado donde descansaban los antepasados del pueblo judaico.

La necrópolis se localizaba en el sudeste de la aljama,¹⁵⁷ en la demarcación de la parroquia de santo Tomás, quedando detrás de las murallas que levantó Pedro IV durante su conflicto con Castilla (1356-1369).¹⁵⁸ Parece ser que hubo un cementerio primitivo en la parroquia de San Pedro, cerca de la catedral, puesto que un documento de 1386 referencia al “*fossar vell dels juheus*” según atestigua José Hinojosa.¹⁵⁹ Tras el asalto de 1391, el cementerio que se encontraba abandonado fue comprado por Caterina Boil, esposa de Pere Boil, señor de Manises, y por el sedero Joan Francesc, titulados como *domini directi pro indiviso patuorum vocatorum lo Fossar dels jueus*.¹⁶⁰

Ambos procedieron a la parcelación y venta del terreno a distintos beneficiarios, de los que figuran en el contrato de compra-venta Daniel Pardo, mercader, Francesc Baldomar, maestro de obras de la ciudad que adquiere cuatro *patua domorum contigua*, Antonio d’Anyo, apotecario, Joan Fornés, sastre, con dos compras cada uno, y Joan Donat, especiero. La mayoría de ellos eran conversos y otros inversores y empresarios que vieron una gran oportunidad en la adquisición de las parcelas. La documentación consultada entre 1448 y 1456 demuestra la difícil y lenta urbanización que terminó por el abandono de algunos promotores y a la compra de propiedades útiles con fines especulativos como en el caso de Antonio d’Anyo o Joan Fornés.¹⁶¹ Quizás la tardanza

miraculous means. Symbolic appropriation of sacred space is a prevalent theme in a variety of ancient legends, and many of these made their way into medieval miracle collections in the thirteenth century”. MERBACK, Mitchell B., 2008, p. 318. Sirvan estas referencias para dar ejemplo de casos de cristianización de espacios y territorios peninsulares: URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2003, p. 523-531. CALVO CAPILLA, Susana, 2009, p. 688-694. PATTON Pamela, 2012. RUCQUOI, Adeline, 2013, p. 148-149. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014, p. 283-306. CALVO CAPILLA, Susana, 2016, p. 129-148. Volveremos, más adelante, a centrarnos en la problemática del sometimiento, la inclusión y la identidad.

¹⁵⁷ HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 84-85. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 322-323.

¹⁵⁸ La erección de estas había empezado antes de la guerra de los Dos Pedros, pero fue durante la contienda cuando se aceleraron y terminaron con urgencia los trabajos. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2008, p. 84-90.

¹⁵⁹ HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 85.

¹⁶⁰ La refundación de la aljama el 31 de diciembre de 1392 provocó la necesidad de un nuevo osario. Ese mismo año ya se había empezado a buscar un emplazamiento al mismo tiempo que se encargaba el traslado de los restos a Abraham Abnayub e Isaac Coffe. El 26 de mayo de 1394 por fin se consiguió el privilegio real para la constitución del nuevo cementerio. Además, el 9 de diciembre de 1402, la reina María recuperó los antiguos privilegios reales para la constitución de una cofradía encargada de enterrar a los muertos (*cabbarim*), otra para asistir a los enfermos (*sobreholim*), otra para acompañar a los difuntos a su sepultura (*netzamita*) y una última para la edicación de los niños pobres (*talmotorá*). HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 85. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, 2007, p. 322. HINOJOSA MONTALVO, José, 2009, p. 96.

¹⁶¹ IRADIEL MURUGARREN, Paulino, 2007, p. 399-400.

en el aprovechamiento de los solares motivó que Fernando II donara parte de estos a Gaspar Sayol, vicario general de la orden dominica en el Reino de Valencia, que fundó el 23 de enero de 1491 el convento de las dominicas de santa Catalina de Siena sobre una capilla que habían erigido los conversos encima de las tumbas de sus antepasados.¹⁶²

En 1970 la iglesia del convento fue desmontada por piezas por orden del Ayuntamiento y reubicada en otro barrio de la ciudad, el de Orriols. A pesar de los esfuerzos de Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, que intentó declarar el monumento como histórico-artístico y evitar así su derribo, solamente el templo pudo salvarse por su valor patrimonial.¹⁶³ Tanto la Guerra Civil, como la riada de 1957 habían dañado y destrozado el complejo, y, si bien se realizó una reforma en 1942, las monjas no podían correr con todos los gastos y en 1968 decidieron ponerlo a la venta. Los almacenes de El Corte Inglés lo adquirieron y empezaron los trámites para el derrumbe. El traslado, que ocasionó no pocos problemas, finalizó el 1975 y la iglesia pasó a convertirse en la de Nuestra Señora del Sagrado Corazón.

No obstante, la afrenta contra el patrimonio histórico y cultural no terminó con la demolición del convento, puesto que, con las obras del centro comercial primero y del metro después, salieron a la luz los restos de la antigua necrópolis judía. Esto provocó una serie de tres campañas de excavación comprendidas desde octubre-noviembre de 1993 a enero de 1996 que fue paralizada por la Comunidad Judía de Valencia y por la Federación de Comunidades Israelitas en España. Estas solicitaban a las administraciones autonómicas y locales que, por respeto, los restos humanos no fueran objeto de manipulación y que fuesen reubicados en un cementerio judío, cosa que imposibilitaba el estudio y examen de los despojos esqueléticos. Diversos colectivos como la Comisión de Arqueología del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía, Letras y Ciencias de Valencia y Castellón o el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universitat de València, entre otros, expresaron su profundo rechazo e intentaron poner en valor la necesidad de proceder con la excavación arqueológica, una actividad contemplada en el marco jurídico de un estado aconfesional. Finalmente, tanto el Ayuntamiento de València como la *Conselleria de Cultura, Educació i Ciència*

¹⁶² ORELLANA, Marcos Antonio de, 1985-1987 [1923], p. 387. BOIX RICARTE, Vicente, 1980 [1849], p. 163. MARQUÉS DE LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, 1969, p. 87. JIMÉNEZ, José Luis; MATA, Consuelo, 2001, p. 28-29.

¹⁶³ MARQUÉS DE LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala, 1969, p. 87-89.

de la Generalitat Valenciana autorizaron el traslado de los cuerpos al cementerio judío de Barcelona el 18 de abril de 1996 sin haberse realizado análisis alguno.¹⁶⁴

Sin embargo, más que el desenlace de la historia del complejo conventual, nos interesa regresar al momento de su fundación, pues, aunque la antigua necrópolis había sido cristianizada en lugar sacro, no terminó ahí la conquista dominica. Como apunta Hieronymus Münzer (1437/47-1508) en las crónicas de su viaje a la península entre 1494-1495, el convento de santa Catalina de Siena guardaba y exponía los sambenitos de la Inquisición. El viajero, al llegar a València el 5 de octubre de 1494, escribe que antes de la erección del convento había una iglesia advocada a san Cristóbal en la que sepultaban los conversos. No pierde ocasión en hacer notar que, en privado, los neófitos seguían manteniendo la fe mosaica —como el lavado del muerto y los ritos judaicos—, cosa que nos hace ver que incluso después de la expulsión de 1492, seguía habiendo tensión entre cristianos viejos y nuevos. Es de señalar que Münzer se refiera a la capilla fundada por los conversos como la de San Cristóbal, anotando que cuando enterraban a alguien, llevaban el féretro cubierto con telas bordadas en oro¹⁶⁵ y precedido de una imagen del gigante de Licia.¹⁶⁶

Es interesante este punto en tanto que la información de Münzer podría provenir de una confusión con la iglesia de San Cristóbal, antigua sinagoga mayor o que, realmente, la capilla que había antes de la fundación del convento estuviera advocada también al mismo personaje sagrado. Habían pasado más de cien años desde el fatídico asalto a la judería y la figura del mártir parecía haberse transformado en amparo de los cristianos nuevos. De hecho, la cofradía que se estableció el 20 de enero de 1399 en torno a la comunidad conversa era la se llamó San Cristóbal, como también la de Gandía, el julio

¹⁶⁴ El proceder de las autoridades competentes supuso no solamente la pérdida de información relevante para la profundización en el conocimiento de la comunidad judía en la València bajomedieval, sino también, la consideración de los bienes arqueológicos como patrimonio exclusivo de una comunidad religiosa, en este caso la judía. La inviolabilidad de los lugares de culto (BOE 272 de 12 de noviembre, Ley 24/1992, art. 2 y aptdo. 6) permitió el cese y prohibición de la excavación y exhumación de los restos, sobreponiéndose de este modo el respeto a una creencia religiosa sobre el derecho a la cultura de la ciudadanía, todo ello avalado por las administraciones encargadas de gestionar el patrimonio cultural de la ciudad de València. CALVO CAPILLA, Susana, 1996, p. 261-276. JIMÉNEZ, José Luis; MATA, Consuelo, 2001, p. 27-40. HINOJOSA MONTALVO, José, 2007, p. 324.

¹⁶⁵ De acuerdo con Hinojosa, en las ceremonias funerarias de los conversos predominaba la sencillez y no se documentan paños de oro sobre el cuerpo del difunto o del ataúd. Expone, también, que no ha encontrado referencias sobre la existencia de neófitos enterrados con hábitos de órdenes, ni tampoco que se rociase la sepultura con agua bendita, ni que se quemasen cirios sobre la fosa, ni su deseo, próxima la muerte, de administrar la comunión o la extremaunción. HINOJOSA MONTALVO, José, 2009, p. 93 y 103.

¹⁶⁶ MÜNZER, Jerónimo, 2002 [1494-1495], p. 51-53.

de 1403, bajo la titularidad del mismo santo. Nació, al parecer, por la necesidad de establecer un espacio de enterramiento para los conversos y que se estableció en l'Hort d'En Vassall, cerca de la parroquia de San Andrés, emplazamiento próximo a la antigua judería. En València, además, se constituyó otra cofradía, la de San Amador, de la que no se tiene mucha información, que fue forzosamente fusionada con la de San Cristóbal por orden real. El 22 de enero de 1420 el monarca, Alfonso V, estipuló que debido a las confrontaciones entre una y otra, debía ahora pasar a unirse en una, pues parece ser que las cofradías sirvieron como instrumentos de articulación en los conflictos entre los integrantes de ambas.¹⁶⁷

Volviendo a la crónica del alemán, continúa diciendo que, a causa de la falsedad de los *marranos*, muchos eran condenados a la cárcel y de allí a la hoguera; el mismo Münzer especifica que durante su visita había más de cincuenta personas encarceladas esperando a la sentencia del fuego purificador. Pero lo más interesante, es la descripción que realiza de la iglesia del convento, pues hace notar que, en todos los muros de esta:

“[...] desde el suelo hasta el techo, hállanse cubiertas de sambenitos de los *marranos* que sufrieron condena, incluso los de aquellos que fueron quemados; cada uno lleva escrito el nombre del que lo vistió y habrá más de mil, debiendo advertirse que son muchos los que se sustraen oculta y diariamente”.¹⁶⁸

La exageración de Münzer al reseñar que había más de un millar de prendas colgadas de las paredes no debería entenderse de forma literal, pero sí que nos hace notar la ingente cantidad de personas procesadas por la Inquisición en poco más de diez años.¹⁶⁹ Los sambenitos, además, funcionaban de parecida forma al *lauraton*, es decir, servían como testigo y recuerdo constante de la persona sancionada, manteniendo su presencia perpetuamente. De esta forma, ni el condenado ni sus familiares podían ocultar la lacra que significaba tener la sangre manchada por un linaje corrupto y la vergüenza de haber sido hallado culpable de mal cristiano, aunque Münzer apunta que había quienes intentaban quitarlos.¹⁷⁰ El mensaje detrás de todo este sistema es cuanto menos

¹⁶⁷ CASTILLO SAINZ, Jaime, 1993, p.183-206. HINOJOSA MONTALVO, José, 2009, p. 98.

¹⁶⁸ MÜNZER, Jerónimo, 2002 [1494-1495], p. 51-53.

¹⁶⁹ Según Hinojosa, que cita a Ricardo García Cárcel, aporta la cifra de 2354 procesados por el Santo Oficio entre 1478 y 1530, sobre todo de las ciudades de Valencia, Gandía, Xàtiva y Teruel, siendo un 45% de ellos condenados a muerte, ya fuera quemados o en efigie. HINOJOSA MONTALVO, José, 2009, p. 83. CRUSELLES GÓMEZ, José M^a (coord.), 2013.

¹⁷⁰ David Freedberg expone, en referencia a imágenes públicas que representaban a personas condenadas o ajusticiadas, la deshonra que suponía ese castigo para la familia: “Personas que ocupaban cargos influyentes luchaban para que se retiraran las imágenes de sus familiares o aliados políticos; y las

esclarecedor. No solamente se cristianizaba uno de los espacios más sagrados para la comunidad judía, el lugar de descanso de sus antepasados, sino que, además, se erigía un templo cristiano dominico encima para borrar el recuerdo pasado —aplicando una *damnatio memoriae*— a la vez que en él se exponían los nombres y castigos de los procesados y sancionados para que toda la ciudad fuese consciente de la peligrosidad que suponían los cristianos nuevos. Ni si quiera después de la diáspora de los judíos quedaban libres de carga los conversos.

2.5. El problema converso en València

Tras el asalto a la judería, la práctica totalidad de los habitantes se convirtieron al cristianismo, amén de aquellos que murieron durante los altercados, estimados en torno a doscientos treinta. Algunos judíos pudieron escapar y esconderse gracias a la ayuda prestada por ciudadanos cristianos, especialmente nobles. Hay que anotar, no obstante, que el número era más bien reducido, pues tenemos noticia de que los funcionarios del obispo de València amenazaron con la excomunión a cualquiera que escondiera o ayudara a los judíos. Cuando esta noticia llegó a oídos del rey, exigió a su hermano que obligara a las autoridades episcopales a revocar la prohibición y que si se negaban que “*fets li dar a beure per que no haja set*”.¹⁷¹

De este modo, si bien la conversión podía parecer un triunfo del cristianismo, esta originó no pocos problemas, dado que los neófitos continuaban viviendo en sus antiguos domicilios, es decir, en la zona de la antigua aljama. Esta situación levantó una de las voces más críticas y pasionales, la de san Vicente Ferrer, uno de los máximos defensores de la segregación y posterior conversión de los judíos. Para el santo dominico de poco servía el bautismo si los neófitos no se integraban en la sociedad cristiana, y el primer paso para lograrlo consistía precisamente en la separación de sus antiguos correligionarios.¹⁷² Nirenberg apunta que ciertamente este era el principal

personas así condenadas preferían, a veces, acatar lo que para nosotros serían penas mucho peores —en un caso, por lo menos, la de la horca—, para evitar que su nombre y su reputación fueran visible y públicamente mancillados”. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 291.

¹⁷¹ Cfr. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 96. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 93 y 97. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 179-180.

¹⁷² “[...] *Historians who have touched on Jewish-converso relations have treated the matter as subsidiary to the central question in a polemical historiography on the converso problem: were the conversos adherents of Judaism? For those like Benzion Netanyahu and Norman Roth who would answer in the negative, the very existence of so many conversos after 1391-1416 testifies to the spiritual apathy or crisis of the Jews prior to these decades of persecution; the steadfast Jews who clung to Judaism, they argue,*

argumento esgrimido por Ferrer, la segregación judía, incluso por encima de la integración de los nuevos cristianos.¹⁷³ Ello venía determinado por el miedo a que los recién conversos se retractasen, los cuales durante mucho tiempo seguirían viviendo en las mismas zonas que antes.¹⁷⁴ Como es de suponer, la apostasía en los judíos no fue exclusiva de este tiempo,¹⁷⁵ pero sí es remarcable que, debido a las intimidaciones, coacciones e insinceridad, se pudiesen llegar a realizar. No importaba que, a ojos de los judíos, los neófitos fuesen unos traidores y parias; ahora los recién convertidos pertenecían al cristianismo y cualquier signo herético debía evitarse y/o castigarse con dureza. Por ello, evitar el contagio con sus antiguos correligionarios se convirtió en una medida de suma importancia.¹⁷⁶

Existió, no obstante, una corriente de pensamiento judía que compadecía las conversiones forzosas y defendía, haciendo suyas las palabras del teólogo y rabino Maimónides (1135-1204), que la migración al cuerpo de Cristo bajo amenaza, pero con la intención de abandonarla y manteniendo sus antiguos mandamientos, no debía ser castigada. De este modo, se entienden los escritos de autores posteriores a 1391 como el rabino Yitzhaq ben Sheshet Perfet (1326-1408) o Shim'on ben Tzemah Duran (1361-1444) que siguieron esta tradición.¹⁷⁷

Pero volviendo a las incendiarias palabras del dominico, antes de estas existía ya una política de separación y discriminación hacia el mundo judaico atestiguada desde el IV Concilio de Letrán con la obligatoriedad de ostentar signos distinguibles en público (canon 68).¹⁷⁸ Cada reino escogió los distintivos como el *pileum cornutum* o sombrero en punta, extendido por el centro de Europa pero inexistente en la península Ibérica, si bien por influencias artísticas del norte de los Pirineos se pueden encontrar algunos ejemplos en las representaciones visuales de la Corona de Aragón.¹⁷⁹ En general, los

wanted little to do with the conversos and regarded them with increasing disdain. Those who have argued to the contrary, most notably Yitzhak Baer and Haim Beinart, have cited all known examples of Jewish contact with conversos as indications of the conversos' deep sense of affiliation to the Jewish people. Both scholars have tended to argue in rather extreme terms: either practically all conversos were assimilating or almost all of them were Judaizing. Yet neither school has given sustained attention to the Jewish parties involved in the Jewish-converso relationship, except when considering the opinions of rabbis who were frequently far from the scene". MEYERSON, Mark D., 2004, p. 9.

¹⁷³ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 122-128. También: BEN-SHALOM, Ram, 1991, p. 1-45.

¹⁷⁴ AMELANG, James S., 2011, p. 104-105.

¹⁷⁵ Para más información véase: TARTAKOFF, Paola, 2011, p. 27-39. TARTAKOFF, Paola, 2012. TARTAKOFF, Paola, 2015, p. 728-762.

¹⁷⁶ BEN-SHALOM, Ram, 2008, p. 173-198. BEN-SHALOM, Ram, 2013, p. 107-109.

¹⁷⁷ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 163-190.

¹⁷⁸ CUTLER, Allan H., 1970, p. 92-116. MOTIS DOLADER, Miguel Ángel, 2004, p. 561-594.

¹⁷⁹ Más adelante veremos algunos ejemplos.

monarcas ibéricos evitaron aplicar estas medidas en aras de proteger a los judíos que pasarían a convertirse en un blanco fácil. El mismo Jaime I pidió a la Santa Sede la exención de esta norma exponiendo que ya era sencillo reconocerlos por su propia indumentaria. El papa Honorio III (1148-1227), sucesor del instigador del IV Concilio, Inocencio III (1161-1216), aceptó la prerrogativa.¹⁸⁰

Juan Vicente García Marsilla ha trabajado tanto los inventarios de bienes como los de ropajes dejados en pago de préstamos entre finales del siglo XIII y mediados del XIV y en ellos se describen piezas con calificativos de “*jueuesc*”, “*morisc*” o “*cristianesc*”. Además, en torno al año 1300 se documentaban piezas con el nombre de “*caperons jueuescs*”.¹⁸¹ La falta de una verdadera aplicación de ordenanza para la indumentaria pudo promover la aparición tardía de los emblemas, como la *rodella*, un círculo de un palmo de diámetro mitad rojo y mitad amarillo, a imitación francesa, que se instituyó junto a una capa redonda y un chaperón o cogulla.¹⁸² Sin embargo, tampoco así se cumplía la normativa como se atestigua en una carta escrita el año 1400 a los jurados de València en la que se quejaban al rey Martín de que los judíos de Sagunt cuando iban a la capital debían ir uniformados para ser reconocidos y evitar la “[...] *contagiosa conversació dels converses, parents e amichs lurs*”.¹⁸³ Estos hechos, además, denotan que si se necesitaban distintivos visuales para identificar a los judíos, sería porque no existirían tantas diferencias físicas entre unos y otros.

Del mismo modo, la Iglesia también procuró aunar la sociedad medieval bajo una misma enseña para conservar la identidad cristiana colectiva. Procuró ejercer un control a través de leyes, instituciones y símbolos diferenciadores; intentó homogeneizar las creencias en torno a prácticas rituales preestablecidas; desplegó agentes móviles dentro de toda la cristiandad para vigilar, recopilar información y propagar la doctrina; y convocó a ejércitos cruzados para que luchasen por la verdadera fe y aplastaran el infiel y lo cristianizasen bajo el signo de la cruz.¹⁸⁴

Otro de los puntos de disyunción entre las comunidades cristiana y judía —también la islámica—, fue el de la limitación sexual. No siendo exclusiva de ninguna fe, cada

¹⁸⁰ BANGO TORVISO, Isidro, 2002, p. 105-110.

¹⁸¹ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012b, p. 572.

¹⁸² *Fori Regni Valentiae*, vol. I, lib. IX, rub. 29, fuero 32, folio CCXLVI.

¹⁸³ Cfr. RUBIO VELA, Agustín, 1985, carta 105 (9-VI-1400), p. 276-277. BRAMON PLANAS, Dolors, 1986 [1981], p. 64-65 y 125. HINOJOSA MONTALVO, José, 2013, p. 69-95. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012b, p. 573.

¹⁸⁴ HENG, Geraldine, 2018, p. 31-33.

religión vigilaba y procuraba que no hubiera contactos carnales entre integrantes de distintos cultos. Los rabinos, por ejemplo, prohibían de forma taxativa cualquier tipo de relación sexual con gentiles, pues eran conscientes de que vivían en un entorno de subyugación y entendían de los problemas de asimilación, aculturación y conversión. Amparados en las restricciones recogidas en la Torá y el Talmud, la ley y las recopilaciones rabínicas, había que evitar a toda costa los matrimonios mixtos y, así, mantener un hermetismo que les alejase de las influencias islámicas, y, en mayor medida, cristianas.¹⁸⁵ Maimónides apunta que estas prohibiciones eran en realidad precauciones para impedir cualquier relación interreligiosa que pudiera derivar en la conversión.¹⁸⁶ Por su parte, los seguidores de la fe de Cristo también evitaban cualquier contacto con aquellos que no hubieran abrazado el cristianismo. El honor sexual era una realidad de la que incluso se hacía eco san Vicente Ferrer, estipulando que la separación con los pueblos judaico e islámico debía ser total o podría provocar la ira de Dios, materializada en pestes, hambrunas, guerras civiles y demás horrores. De esta manera, la segregación que propugnaba san Vicente Ferrer se convertía en una solución al posible problema judío y, por ende, al converso.¹⁸⁷

Distinto parecer tenía su contemporáneo Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409). Para él, la raíz del problema yacía en las conversiones masivas. Este teólogo franciscano e influyente personaje en la corte y en la ciudad de València condenaba los bautismos forzosos. Citando la bula papal *Sicut Judaeis*, Eiximenis argumentaba que ningún cristiano podría obligar a un judío a abandonar su antigua religión, injuriosos o robarle sus bienes. Solamente mediante la persuasión se podía conseguir una conversión sincera. De este modo lo estipula en el capítulo 470 del *Dotzè* (1385-1392): “*Que no es legit a negu tirar los Juheus ne altres infeels ala fe Crestiana per força*”, añadido en su agenda de 1391. Su postura crítica con la actuación del pueblo cristiano frente al judaico

¹⁸⁵ NIRENBERG, David, 2001 [1996], p. 183-283. NIRENBERG, David, 2007c, p. 573-605. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 43-87, 105-134. Véase también: ECHEVARRÍA, Ana, 2018, p. 62-78. En este artículo Ana Echevarría trata la problemática a la que se enfrentó Alonso Fernández de Madrigal “el Tostado”, de quien hablaremos más adelante, cuando una mujer musulmana se convirtió al judaísmo por amor en la localidad de Talavera de la Reina.

¹⁸⁶ MAIMÓNIDES, 1965 [1170-1180], p. 80-83, véase XII.2.

¹⁸⁷ FERRER, Sant Vicent, 1932-1988, vol. 3, p. 111-113. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 110-112. En estas restricciones también se incluía a las prostitutas, epicentro verdadero del problema sexual. Estas eran quemadas o estranguladas por el crimen de mantener relaciones con integrantes de las comunidades judía y musulmana a menos que demostrasen que aquellos parecían cristianos. Esto viene a constatar, como veremos más adelante, que las diferencias físicas entre unos y otros no serían tan acusadas cuando cabía la posibilidad de confundirlos y de la necesidad, como ha sido ya apuntado, de llevar distintivos. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1992, p. 75. NIRENBERG, David, 2001 [1996], p. 204-205. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 116-117.

viene dada no solo por su aversión al conflicto violento, sino también, según Robert E. Lerner, por su intento de congraciarse con la corona. Debido a su postura milenarista presentada en la primera versión de su *Dotzé*, Eiximenis padeció el descontento real al haber argumentado que, en el comienzo de la nueva era tras la destrucción del Anticristo, la conversión del pueblo judío y la aparición de un nuevo papa y emperador, ambos del linaje converso, el único poder real que permanecería sería el francés. Al enterarse el rey de la existencia de este capítulo que, por otro lado, también estaba adornado con tintes antiautoritarios,¹⁸⁸ instruyó a su consejero y camarlengo Pere d'Artés en el otoño de 1391 para que le expresara al franciscano su enorme disgusto. De este modo, retractándose y apuntando la invalidez de las conversiones forzosas, Eiximenis esperaba congraciarse de nuevo con el rey, pues era sabedor del interés de Juan I sobre el patrimonio económico de los judíos.¹⁸⁹

No obstante, a pesar de su inicial rechazo a los masivos bautizos, la conversión se convirtió en un recurso para el monarca que terminó dándoles validez. Este cambio de postura, según Nirenberg, se da por la suspensión de su jurisdicción por unos acontecimientos milagrosos. En este caso, la voluntad divina se imponía a los designios del monarca. La premura y rapidez con la que se propagaron los portentos acontecidos el 9 de julio puso en jaque a Juan I. Aunque, como hemos visto, hubo un intento por esclarecer la validez de los milagros, como por ejemplo intentar descubrir si la visión de san Cristóbal había sido cierta o no, la realidad es que las historias prodigiosas habían calado profundamente en una sociedad desesperada por obtener pruebas del poder divino. Para los jurados, los milagros se convirtieron en una perfecta excusa para contener el enfado del rey. De este modo, no solamente se demostraba la validez de las conversiones por haber evitado numerosas muertes, también se veían reforzadas por la *disposició divinal*, por ser un designio de Dios. Hasta que no se esclareciese el conflicto entre la jurisdicción divina y real, la justicia no podía actuar.¹⁹⁰ Por ello, los castigos aplicados habían sido irrisorios, pues la balanza entre los poderes se había desequilibrado. Es más, el propio ayuntamiento invitaba al rey a acudir a la ciudad para

¹⁸⁸ El gusto republicano del que habla Lerner fue adoptado tardíamente por los agermanados valencianos bajo el liderazgo de Joan Llorens el 1520, y copiados pasajes del mismo durante el siglo XVI. WITTLIN, Curt J., 1987, p. 616. LERNER, Robert E., 2001, p. 107.

¹⁸⁹ LERNER, Robert E., 2001, p. 101-110. LERNER, Robert E., 2006, p. 7-27. Véase también: EIXIMENIS, Francesc, 1483, folio 109r.

¹⁹⁰ Un milagro no significa el estado de excepción, pero sí su suspensión. Más en: ŽIŽEK, Slavoj, 2002, p. 116. SANTNER, Eric L., 2005, p. 103 y 105. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 101-104.

que su presencia venciera la resistencia de la ciudadanía que se oponía a las sanciones por el asalto y la influencia política de los nobles implicados en el ataque.¹⁹¹

Se entiende así que Juan I retrasase su visita a Valencia. Como anota Nirenberg, la suspensión de su autoridad pudo ser la razón de la tardanza de los reyes en acudir a la ciudad. Anteriormente se había interpretado esta demora como una muestra de la indolencia de Juan I, más preocupado en cazar que en las labores de gobierno, y de su desinterés y falta de miras en comprender la gravedad de la situación. Sin embargo, esto “[...] tiene menos que ver con las limitaciones de Joan como monarca y más con el peculiar dilema constitucional que los judíos planteaban a todos los soberanos cristianos”.¹⁹² Benjamin Gampel, por su parte, cree que el embarazo de Violante pudo haber sido un motivo de peso para retrasar sus viajes, puesto que se encontraba en el séptimo mes de gestación a finales de agosto. De hecho, el 26 de ese mes, Juan I escribía al maestro Nadal, físico de Lleida, y a otros dos médicos de la corte para que fueran inmediatamente a Zaragoza, dado el precario estado de salud de su mujer. Para el 3 de septiembre, la crisis fue superada y el riesgo para madre e hijo desaparecido.¹⁹³

El 26 de julio, el monarca, que se encontraba en Zaragoza, declaró su propósito de viajar al *Cap i Casal*, después de la festividad de la Virgen de Agosto. Con todo, debido a los asaltos a las juderías de Mallorca y Barcelona el 2 y 5 de agosto, comunicó su intención de visitar antes, por la violencia cometida, la ciudad condal. Sin embargo, no fue hasta el 2 de octubre, tres meses después de los pogromos, que finalmente el rey empezó a moverse por la Corona.¹⁹⁴ Juan I arribó finalmente a València el 23 de noviembre de 1392, más de un año después del asalto a la aljama. La llegada se negoció entre las dos partes para lograr un entendimiento y que siendo como era la primera vez que los reyes acudían a la ciudad, no acechase ninguna sombra de malestar. Los monarcas fueron recibidos con una fastuosa entrada que no estuvo exenta de tiranteces.¹⁹⁵ La reina Violante había pedido que se suspendiera la normativa contra el lujo de 1383 durante su hospedaje y quince días después, y aunque el gobierno de la ciudad aceptó, la larga estancia del matrimonio provocó tensiones entre los ediles

¹⁹¹ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 97 y 100-101.

¹⁹² NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 98.

¹⁹³ GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 226-227.

¹⁹⁴ GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 55, 217-245.

¹⁹⁵ MIR, Guillem, 1484-1799. CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1925. ARROYO ILERA, Fernando, 1968, p. 226-230.

deseoso de volver a aplicar las leyes y la soberana que pretendía suspenderlas indefinidamente.¹⁹⁶

Para no poner en duda la soberanía de su poder, Juan I arguyó que la visita se producía por la intercesión de su mujer y abandonaba sus pretensiones de demostrar cuán implacable podía llegar a ser la justicia real. Del mismo modo, al rey no le quedó otra opción que aceptar que la sinagoga mayor era ya una iglesia con pleno derecho en la que se habían obrado diversos milagros. Aunque en principio había ordenado que no se permitiera que el templo judaico se desmantelara por su intención de reconstruir la judería, ahora, más de un año después, le daba nombre, reclamaba su patronazgo y celebraba una misa diaria en su nombre y el de su esposa.¹⁹⁷

Parecía que por fin la calma había llegado a Valencia, la concordia entre el rey y el gobierno auguraban un tiempo de entendimiento que tuvo su reflejo en las relaciones entre los viejos y los nuevos cristianos. Aunque mucho se ha debatido acerca de la aceptación o no de estos antiguos judíos en el seno de su nueva comunidad, lo cierto es que como apunta Narbona, los conversos fueron acogidos en su gran mayoría sin discriminación social o exclusión de las corporaciones profesionales; al menos hasta el momento no existen pruebas que lo desmientan. Incluso hacia mediados del siglo XV se mantiene este equilibrio que solamente es roto en momentos puntuales. De hecho, que el estatuto de limpieza apenas cumpliera su objetivo es una prueba irrefutable de la integración conversa, del mismo modo que la no expulsión de los neófitos, a diferencia de la de los moriscos, si bien en este último caso había otros temores añadidos que los convertían en problema de Estado. Los conversos fueron apadrinados por ciudadanos y caballeros honorables, no tanto de forma filantrópica como por intereses, pero estos vínculos de clientelismo eran beneficiosos para ambas partes. Aun así, seguía existiendo un aparente distanciamiento y que queda demostrado en la acusación a los neófitos como endogámicos. Hay que tener en cuenta que el estigma que los acompañaba dificultaba que un cristiano viejo quisiera formar parte de ese linaje. Además, la homogeneidad socioeconómica de los conversos les permitía buscar cónyuges dentro de la clase media-baja a la que pertenecían, además de la solidaridad de la familia para

¹⁹⁶ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2015, p. 580.

¹⁹⁷ “*Alguns volen fer esgleya de ls sinagoga de la dita aljama ... no soffrats que la dita sinagoga sie deffeta, car nos volem e entenm reparar la dita aljama*”. Cfr. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 101 y 281.

encubrir posibles pautas heréticas.¹⁹⁸ No obstante, a partir de 1477, cuando la integración social, económica e incluso cultural de los conversos era plena, empezó a cambiarse la percepción que de estos se tenía. Así, pasaron a verlos como intrusos, como falsos cristianos y posibles apóstatas que se infiltraban en la verdadera fe para deteriorarla desde dentro e ir obteniendo beneficios por su nueva condición religiosa.¹⁹⁹

La chispa que desencadenó el deterioro entre las relaciones, a en el ámbito peninsular, fue el levantamiento de Toledo de 1449.²⁰⁰ Antes de este suceso, ya habían existido medidas antisegregacionistas que afectaban no tan directamente a los conversos como las campañas de sermones, de entre los que destacaban los de san Vicente Ferrer entre 1411 y 1416, que cosecharon un gran éxito, la Disputa de Tortosa o la aplicación leyes entre 1412 y 1415 que propugnaban la casi eliminación de los judíos de la vida pública.²⁰¹ Con la insurrección de Pero Sarmiento de 1449 definitivamente se ponía el foco de atención en los cristianos nuevos.²⁰² Como hemos visto, fue durante este momento cuando se realizaron las primeras teorizaciones sobre la naturaleza nociva de la *gens* conversa. A raíz de una rebelión popular contra la monarquía castellana, se dio paso a la etapa de violencia más notable del siglo XV en Castilla con los conversos, en especial su élite, como chivos expiatorios en los que volcar el malestar. Como apunta Oscar López, la revuelta, aunque fracasada, propició el cuestionamiento de la coexistencia entre cristianos viejos y nuevos y allanó el terreno para la instauración de la Inquisición, pues posteriormente se produjeron incidentes de carácter similar en Toledo y Ciudad Real en 1467, en varias ciudades andaluzas en 1472 y en Villena, cerca de la frontera valenciana, dos años después.²⁰³ Así pues, a instancias de los Reyes

¹⁹⁸ BODIAN, Miriam, 1997, p. 8-9. AMELANG, James S., 2011, p. 103-104, 124 y 174.

¹⁹⁹ Si bien Narbona se centra en los conversos del Reino de Valencia, esta situación es aplicable en toda la Corona de Aragón, pues tanto el poder eclesiástico, como el monárquico y municipal procuraron la incorporación de los conversos en el seno de la comunidad cristiana para alejarlos de la nociva influencia judía. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2006, p. 235-250. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 101-146. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2013, p. 17-42. Sobre las teorías conspiratorias en torno a los conversos: SOYER, François, 2019.

²⁰⁰ Amplíese con: BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 685-742. ROUND, Nicholas G., p. 385-446. NETANYAHU, Benzion, 1999 [1995], p. 227-316. VILLACAÑAS BERLANGA José Luís, 2011, p. 189-200. SÁNCHEZ PÉREZ, María, 2012, p. 483-533; LÓPEZ GÓMEZ, Oscar, 2014, p. 175-191.

²⁰¹ VENDRELL DE MILLAIS, Francisca, 1953, p. 87-104. Sobre el éxito de los sermones de san Vicente Ferrer: FLORIANO, Antonio, 1924, p. 551-580. CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel, 1994.

²⁰² AMELANG, James S., 2011, p. 90. Para una visión general en torno a las relaciones de cristianos y conversos: SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 445-481.

²⁰³ BODIAN, Miriam, 1997, p. 9-10. SUÁREZ BILBAO, Fernando, 2004, p. 473-474. AMELANG, James S., 2011, p. 92. LÓPEZ GÓMEZ, Oscar, 2014, p. 179-180.

Católicos, se instituyó, primero en la corona de Castilla el 1478 y después en la de Aragón el 1483, el Santo Oficio.²⁰⁴

Este tribunal tenía la tarea de descubrir entre las familias de neófitos prácticas heréticas que fuesen en contra de su nueva fe, vigilando a aquellos que mantenían tradiciones judías y que eran conocidos como criptojudíos. A través de los edictos de gracia, salvoconductos con los que denunciarse a sí mismo por judaizantes, la Inquisición esperaba conseguir la reconciliación con la Iglesia sin duros castigos, si bien, terminaron siendo “[...] como un medio de terror para romper la resistencia que temía por parte de los conversos”.²⁰⁵ En la ciudad de València, el edicto se publicaba en la catedral: “*que aquesta nostra letra de edicte de gràcia serà legida e publicada públicamente en la església major e catedral de la present ciutat de València*”.²⁰⁶ Los confesos valencianos debían escribir en un papel sus culpas y entregarlo personalmente al Palacio del Real, extramuros de la ciudad, donde se instalaban los inquisidores. Luego venía el interrogatorio; en el caso valenciano se han documentado unas 33 preguntas que aglutinan no solo referencias a sus propias herejías, sino también a posibles comportamientos y actitudes de índole judía e incumplimiento de preceptos cristianos por parte de sus familiares, amigos y conocidos.²⁰⁷ Después de las confesiones, el edicto terminaba con las multas y la imposición de las penitencias. Durante la década de 1480 hubo hasta 1.200 cristianos nuevos relacionados con los edictos de gracia. De hecho, a partir de 1484 la persecución contra los conversos valencianos, sin exceptuar la clase social que tuviesen, se había recrudecido a manos de los inquisidores Martí Enyego y Juan Épila. Desde septiembre de 1485 se prohibía a los que fuesen de linaje judío salir de la ciudad, provocando la protesta de los jurados que no admitían que cualquier cristiano nuevo fuese sospechoso de judaizar. Ante este acoso, el cristiano nuevo debía elegir entre dos caminos: confiar en la supuesta buena fe del Tribunal o evadirse de la jurisdicción del Santo Oficio. Estas huidas masivas

²⁰⁴ Sobre la aparición de la Inquisición y su relación con los conversos se ha escrito abundante bibliografía. Estas son solo algunas referencias que pueden complementarse con lecturas más específicas: BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 769-868. NETANYAHU, Benzion, 2002 [1966]. BEINART, Haim, 1983. NETANYAHU, Benzion, 1999 [1995]. NETANYAHU, Benzion, 2005. ALPERT, Michael, 2001. BENITO RUANO, Eloy, 2001. AMELANG, James S., 2011, p. 92-94, 97-99. CRUSELLES GÓMEZ, José M^a (coord.), 2013. NIRENBERG, David, 2013, p. 217-245. ZELENINA, Galina, 2015, p. 497-522. Para la Inquisición medieval y su trato con los judíos véase: TARTAKOFF, Paola, 2012, capítulo 1.

²⁰⁵ DEDIEU, Jean-Pierre, 1992, p. 98. También: RÉVAH, Israël S., 1959-1960, p. 29-77. DEDIEU, Jean-Pierre, 1981, p. 15-38. GITLITZ, David M., 2002 [1996].

²⁰⁶ Cfr. BORDES GARCÍA, José, 2013, p. 133

²⁰⁷ BARRIO BARRIO, Juan Antonio, 2013, p. 145-165.

provocaron que el 3 de noviembre de 1484 Fernando II el Católico ordenara al gobernador que impidiese que los conversos se fugasen del reino. A partir de finales de siglo, el modelo persecutorio cambió, pues ya en el 1500 la anterior fórmula fue sustituida por la de “edicto de fe”, en el que se descartaba el periodo de perdón.²⁰⁸

De este modo, hasta casi finales de la centuria los conversos no se encontraron en el punto de mira no solo de la Inquisición, sino también de la propia sociedad cristiana, que no dudó en denunciarlos por envidias o rencillas.²⁰⁹ Ciertamente es que durante todo el siglo existieron tensiones entre los viejos y nuevos cristianos en toda la península, pero no fue hasta el último tercio del XV que la situación empezó a empeorar, en especial en la Corona de Castilla. Mientras que la de Aragón fue más permisiva y tolerante, la de Castilla estuvo mucho más volcada en la evangelización y conversión de la comunidad judía. Este clima antijudío pudo acrecentarse debido a las acusaciones por parte de los herederos de distintos monarcas como Alfonso VIII (1155-1214), Alfonso X (1221-1284), Pedro I (1334-1369), Juan II (1405-1454) o Enrique IV (1425-1474) como judaizantes, en un claro intento de desacreditarlos frente al pueblo y nobleza.²¹⁰

Finalmente, el 31 de marzo de 1492 los judíos fueron expulsados de la península, escondiendo para Henry Kamen un argumento de conversión.²¹¹ Por ello, impulsaron la apostasía de personajes de gran renombre y reconocimiento en el seno de la comunidad judía, como el rabino Abraham Senior (ca. 1412- ca. 1493), y ofrecieron beneficios y buenas condiciones a los que abrazasen la fe de Cristo. Sin embargo, la premura de la decisión, junto al problema de judaización de los conversos y de la amenaza que los hijos de Israel suponían, nos ofrece una óptica distinta en la que la expulsión se convierte en el objetivo decisivo de los Católicos y la conversión en un efecto beneficioso, pero secundario.²¹²

Para el Santo Oficio quedaba claro que hasta que no se eliminase la influencia de los judíos, los cristianos nuevos nunca terminarían de abrazar la cruz sinceramente. El único camino viable era liberar las coronas del yugo de Israel como hicieron en Inglaterra y Francia en 1290 y 1394 respectivamente. Entre 1481 y 1484 en Andalucía y 1486 en Aragón, ya se ensayaron decretos de expulsiones, sin llegar a aplicarse en

²⁰⁸ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 146. BORDES GARCÍA, José, 2013, p. 133-137, 140, 142.

²⁰⁹ NETANYAHU, Benzion, 2005, p. 175-190.

²¹⁰ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 139-146. NIRENBERG, David, 2013, p. 183-216. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 67-87.

²¹¹ KAMEN, Henry, 1988, p. 37, 44.

²¹² MEYERSON, Mark D., 1992, p. 132-133.

algunos casos. No obstante, dos acontecimientos en la década de 1480 precipitarían la decisión de 1492. Por un lado, el episodio de Guadalupe en 1485, pues, debido al enfrentamiento de diversas facciones de frailes del monasterio jerónimo donde profesaron un considerable número de conversos y a los vecinos de la localidad, se propició la intervención de la Inquisición. El problema se solucionó con 71 personas acusadas de judaizar y con el exilio de muchas otras y con la aplicación de un estatuto de limpieza de sangre en 1486 entre los jerónimos. El otro caso, el del santo Niño de La Guardia, tuvo mayor resonancia e impacto, dado que implicaba la crucifixión de un infante de La Guardia, pueblo al este de Toledo, por parte de un converso llamado Benito García en junio de 1490. Bajo tortura, el acusado confesó haber perpetrado el asesinato junto a un grupo de cristianos nuevos, de un zapatero judío llamado Jusé Franco y de su padre y hermano. Tomás de Torquemada se encargó personalmente del caso ajusticiando en 1491 a los denunciados. Esta historia, llena de contradicciones, se convirtió en un argumento de peso esgrimido por el propio Torquemada para ilustrar la influencia nociva que los judíos infligían a los neófitos, por lo que la expulsión era el único camino posible.²¹³

Sin embargo, el criptojudasmo se mantuvo e incluso prosperó con la llegada de conversos judaizantes de Portugal. En 1480, durante la primera generación inquisitorial se documenta el máximo número de falsos cristianos, cifra que fue decayendo hasta finales del siglo XVI con la aparición de los portugueses. Las prácticas que han quedado registradas contemplaban la celebración del Sabbat, el uso de libros de oraciones, respeto a las prescripciones alimentarias, a las festividades y a los ritos, como los de nacimiento, matrimonio o duelo. A falta de rabinos y “dogmatizadores”, los libros del Antiguo Testamento se convirtieron en la fuente básica de conocimiento de los judaizantes, sabedores de que también podían obtener beneficio al formar parte estos de la Biblia cristiana. También las historias de Flavio Josefo por la crónica de la destrucción del Segundo Templo y las descripciones de las antigüedades y costumbres judías. Asimismo, los textos antijudaicos, como el *Fortalitium Fidei* de Espina, les ofrecían extensas listas detalladas de las ceremonias y celebraciones. Así, invirtiendo la

²¹³ AMELANG, James S., 2011, p. 94-95.

finalidad de estas obras obtuvieron una gran cantidad de información que les permitió mantener a escondidas su antigua religión.²¹⁴

Por otro lado, al igual que antes nos hemos hecho eco de la problemática de las cuestiones sobre identidad entre cristianos y judíos, también ahora deberíamos hacer lo propio con los conversos. Los masivos bautismos fueron más allá y provocaron una desestabilización de las categorías tradiciones de identidad religiosa, siendo necesario crear y consolidar una memoria genealógica y una consciencia histórica propia.²¹⁵ La frágil posición de los conversos en la sociedad, a caballo entre una religión y otra, propició que el sentido de pertenencia e identidad variara de un modo notable. Ello se hace visible, según José Faur, en los cuatro tipos de cristianos nuevos: los que querían desvincularse por completo del judaísmo; los que querían ser judíos; los que querían ser ambas cosas; y los que ninguna de las dos.²¹⁶ Algunos de los dilemas a los que se enfrentaba el converso eran al de su pasado, al del trato con sus familiares, a la creencia de condena de sus ancestros, etc. Todo este caldo de cultivo propició a la inexactitud de autodefinición, siendo para Miriam Bodian “[...] *a changing cultural construction, evolving over many generations and answering a variety of needs.*”²¹⁷ Con el tiempo, sobre todo a partir de 1492, ya a mediados del siglo XVI, hubo un incremento en el uso colectivo de términos como *gente del linaje, esta gente, esta generación, esta raza o los de la nación*, nociones que enfatizaban supuestos rasgos étnicos o raciales de los cristianos nuevos. De hecho, se llegó a considerar que la propensión a judaizar era una característica racial inherente.²¹⁸

2.6. Conclusión

Con estas últimas anotaciones, terminaríamos este segundo capítulo en el que hemos intentado ofrecer un punto de vista global de la situación de los judíos, primero en la península Ibérica, y segundo en la Corona de Aragón y València. El asalto virulento a esta judería ofrece un relato lleno de contradicciones en el que justificar la necesaria conversión de los herederos del pueblo de Moisés. Quizás las formas no fueron las más

²¹⁴ BODIAN, Miriam, 1997, p. 1-24, especialmente p. 7-8 y 12-13. AMELANG, James S., 2011, p. 125-135. MARTÍNEZ GARCÍA, Pedro, 2018, p. 101-113.

²¹⁵ NIRENBERG, David, 2002a, p. 6-7. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 120.

²¹⁶ FAUR, José., 1990, p. 113-124.

²¹⁷ BODIAN, Miriam, 1997, p. XI.

²¹⁸ BODIAN, Miriam, 1997, p. 6-24. AMELANG, James S., 2011, p. 136-137.

convenientes, a buen seguro desde la óptica real, pero el resultado no fue sino el estipulado por la voluntad divina. Dios mismo obró una serie milagros para guiar al pueblo valenciano a la ejecución de sus designios. Más adelante volveremos de nuevo sobre este tema para ver cuál fue la justificación artística de la ciudad a estos acontecimientos, pero por lo pronto, quisiéramos recordar que a raíz del ataque del 9 de julio de 1391 la aljama quedó prácticamente diezmada y sus moradores se convirtieron en masa al cristianismo.

Como se ha comprobado, los conversos eran vistos como una especie híbrida que vivía en un limbo entre cristianos y judíos, atrapados entre dos credos que los despreciaban por traidores. De hecho, el sabio Isaac Abravanel (1437-1508) advirtió que los neófitos no podrían ser asimilados en ninguna de las dos religiones y que los integrantes de las mismas desconfiarían de ellos. Para sus ahora correligionarios, el converso era un intrigante obsesionado por arruinar la fe de Cristo desde su interior, envenenar a los verdaderos cristianos y mancillar sus linajes puros con su impura sangre, pues la “naturaleza judía” era una herencia imposible de purgar. Aunque fueron aceptados con relativa facilidad en un inicio, finalmente la desconfianza en ellos terminó por cuajar en el seno de la sociedad. Para los judíos, los nuevos cristianos eran unos renegados que prefirieron la comodidad de la vida al martirio por sus antiguas creencias y por las tradiciones de sus antepasados. Sin embargo, el vínculo entre estos y los *marranos* era aún fuerte, y también existió compasión, distinguiendo entre los *anusim* o conversos forzados y los *meshumadim*, apóstatas voluntarios.²¹⁹

En el siguiente capítulo trataremos la llegada de la espiritualidad al Reino de València y cómo fue recibida tanto por el plano literario como artístico en un momento de grandes cambios sociales y culturales. Aunque deberemos dejar en segundo término el estudio de judíos y conversos, es necesario ocuparse de la nueva devoción y de los cambios iconográficos para entender el papel que tendrán los malditos hijos de Israel y los hijos malditos de Cristo en las imágenes de conversión.

²¹⁹ AMELANG, James S., 2011, p. 133-135. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 137-139.

3. LA PALABRA POR LA IMAGEN Y LA IMAGEN POR LA PALABRA

“Juxta la sacratíssima Passió de nostre senyor Jesús, la ànima contemplativa se pot haver en sis maneres. Primerament, deu aquella considerar a ymitar Jesús crucifix. Segonament, conplànyer-se ab aquel. Tercerament, a meravellar-se. Quartament, a alegrar-se. Cinquenament, a resolre’s e transformar-se en aquell. Sisenament, a finalment reposar en aquell”

*Speculum animae*²²⁰

En este tercer capítulo vamos a abordar el contexto devocional del Reino de València. Después de haber analizado lo ocurrido el 9 de julio de 1391 y sus consecuencias, dejamos entrever la influencia que ejercieron ciertos personajes ilustres de la ciudad como san Vicente Ferrer o Francesc Eiximenis en torno al mundo de los cristianos nuevos. No obstante, ni estos son los únicos referentes para los valencianos, ni la problemática conversa el único tema que se trataba. Como veremos a continuación, los productos artísticos religiosos venían condicionados, en gran medida, por nuevas corrientes espirituales nórdicas que modificaron y alteraron la devoción, produciendo cambios en el modo de entender y experimentar la piedad. Dentro de todo este universo artístico destacaría la importancia vertida sobre la figura del Hijo de Dios y de su sacrificio. 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 paulatinamente en diversos soportes pictóricos y escultóricos, convirtiéndose en referentes visuales para toda la sociedad. Con la llegada de la nueva devoción se consolidó la predilección por retratar el sufrimiento y dolor de Jesús, en aras de reforzar

²²⁰ HAUF VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 149, folio 10r.

la comprensión de su elección de morir a través del dolor para obtener la redención de la humanidad.

De tal modo, en este capítulo analizaremos cómo fue llegando la nueva espiritualidad y cuál fue su acogida en el Reino de València y en la capital. Desde este punto veremos qué figuras literarias despuntaron como receptores de la devoción nórdica y de qué manera influyeron en el panorama artístico en la gestación de unos renovados o actualizados programas iconográficos que estaban en línea con la piedad popular.

3.1. *Meditatio como imitatio*

La Reforma Católica fue considerada hasta hace algunas décadas como una manifestación reaccionaria contra el auge del protestantismo. No obstante, hoy en día es innegable constatar que el Concilio de Trento (1545-1563) no fue un producto exclusivo de la escisión luterana, sino que previamente ya había empezado a gestarse un movimiento prerreformista.²²¹ De hecho, en la península Ibérica los postulados tridentinos no alcanzaron un gran impacto, dado que desde el siglo XVI se habían ido realizando transformaciones en el campo religioso, encabezadas principalmente por el cardenal Cisneros (1436-1517), los Reyes Católicos y, anteriormente, aunque no de una forma tan clara, por los autores cristológicos de los siglos XIV y XV.²²² De la misma forma, en lo que respecta a las cuestiones en torno al arte, no resultaron una novedad a causa de la impronta erasmista y la espiritualidad franciscana que habían arraigado en el territorio hispano.²²³

Algunos de los temas discutidos en Trento y que ya habían sido tratados con anterioridad, serían el decoro o los grados de veneración de las imágenes. Estos se diferenciaban en *latria* para las imágenes de la divinidad, *hiperdulia*, para la Virgen, y *dulia* para los santos. Si bien esta jerarquización fue deliberada durante el concilio, no era un tema novedoso debido a que ya había sido puesto a debate previamente por personajes como santo Tomás de Aquino (1224/1225-1274), Pablo de Santa María

²²¹ SORANZO, Giovanni, 1948, p. 211. MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 281. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 338. FRANCO LLOPIS, Borja, 2009, p. 195. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 149.

²²² MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 97. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 351. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 149.

²²³ “Ya lo indicaba Lull, San Vicente Ferrer, Erasmo de Róterdam, San Gregorio Magno o los tratadistas modernos, como Paleotti y, sobre todos Prades, oriundo de nuestra diócesis [València]: el arte era la mejor manera de convertir y convencer, la herramienta más útil para llegar a los niños y adultos, cultos e iletrados.” FRANCO LLOPIS, Borja, 2009, p. 590. También: PONS FUSTER, Francisco, 2015, p. 84.

(1350-1435), fray Alonso de Espina (¿-1496) o Erasmo de Rotterdam (1466-1536). De hecho, las primeras bases sobre la estipulación del adecuado uso de las imágenes para la veneración se establecieron en el II Concilio de Nicea (787). En este conclave se había determinado la relevancia espiritual de la imagen, manifestada a través de su poder taumatúrgico y de su potencial para convertir a aquellos recelosos. Así queda recogido en las actas del concilio con la historia del crucifijo de Beirut, el icono que manó la sangre del Salvador con la que se curó a los enfermos y se consiguió la conversión de los judíos que lo habían profanado.²²⁴ También en este se constituyó una distinción entre la *latría* o adoración y *proskynesis* o veneración, transitada esta hacia el prototipo.²²⁵ Vemos pues, que, en línea con Palma Martínez-Burgos, ocuparse del estudio de la imagen religiosa peninsular a partir del Concilio de Trento sería ignorar el desarrollo de la devoción en las centurias anteriores.²²⁶

En cuanto a la influencia de Erasmo, el humanista, sin llegar a una postura radical, se oponía a la veneración supersticiosa de las imágenes religiosas como genuflexiones o procesiones con pasos, reducto pagano, y proponía en la devoción de las efigies materiales un estricto culto. Intentó establecer una línea de separación entre lo permitido por la tradición y los prejuicios de moderación y decoro, y en lo que no era permisible. Criticó la profanidad y la indecencia de las muestras heréticas, mitológicas y paganas, también desde algunos pasajes de la Biblia como el de Susana y los viejos. Se opuso a las iconografías erráticas (Siete Caídas de Cristo, Siete Espadas de la Virgen o Tres Votos de María), a las representaciones demasiado realistas del Cielo o el Infierno, a la de Vírgenes como meretrices y de Cristos o santos como borrachos. Argumentó que:

“[...] no deberían existir pinturas sino aquellas cuyo tema estuviera en los escritos canónicos. En claustros, pórticos y deambulatorios pueden presentarse otros temas tomados de la historia humana, de modo que encaminaran a la práctica de las buenas costumbres. Pero las tablas estúpidas, obscenas o subversivas deben retirarse no sólo de las iglesias sino también de toda la ciudad”.²²⁷

²²⁴ MANSI, Giovanni Domenico, 1759-1798, XIII, cols. 24-32. Para su historia véase: DOBSCHÜTZ, Ernst von, 1899, p. 280-283. SANSTERRE, Jean-Marie, 1999, p. 113-130. BACCI, Michele, 1998b, p. 1-16. BACCI, Michele, 2002, p. 7-86. BACCI, Michele, 2003, p. 115-130. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, p. 132 y ss. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b.

²²⁵ HONÉE, Eugène, 1994, p. 157-158. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, p. 92-98 y 119-120.

²²⁶ MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 281.

²²⁷ MARÍAS, Fernando, 1989, p. 227.

Asimismo, condenó y censuró la toma de modelos clásicos para la elaboración de las figuras religiosas, como es el caso de la relación entre Dios y Zeus o Cristo y Apolo. Los pensadores ibéricos se dividieron principalmente en dos grupos: los defensores a ultranza de estas posiciones —Alfonso de Valdés (1490-532), Bartolomé Carranza de Miranda (1503-1576) y Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600)— y la de los detractores —Diego López de Zúñiga (?-1531), Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573) y Diego de Cabranes— que planteaban una interpretación menos rigorista.²²⁸

Pero más que lo discutido por Erasmo y Trento, nos interesan los orígenes de estas preliminares corrientes reformadoras y cómo fue su recepción. Parece ser que la nueva espiritualidad empezó a surgir, especialmente, tras la Peste Negra de 1348, a causa de un descontento general ante la corrupción de un importante sector eclesiástico más preocupado por los beneficios terrenales que por los celestiales, y, sobre todo, por el Cisma de Occidente. El cambio de sede papal de Roma a Aviñón y la concatenación de sucesiones de papas enfrentados entre sí, llegando a haber hasta tres en un mismo momento, dejó un regusto amargo en toda la cristiandad.²²⁹ Esta debilidad en la cátedra de san Pedro provocó la aparición de una serie de movimientos espirituales como la *stricta observancia* meridional o la *devotio moderna* nórdica, y otros más radicales y separados de la ortodoxia que fueron declarados herejías como la de Juan Wycliff (ca. 1330-1384), Juan Hus (1369-1415), tal y como habían sido los albigenses, los cátaros o los valdenses.²³⁰ En la València medieval fueron las dos primeras corrientes, sobre todo la segunda, las que más éxito consiguieron, pues demandaban una renovación de la Iglesia desde su interior para volver a sus orígenes primitivos. Esta difusión, en gran parte, es consecuencia indirecta de los monarcas aragoneses que, aunque no promovieron personalmente —excepto algún caso concreto— la propagación de esta

²²⁸ BATAILLON, Marcel, 1966 [1937]. MARÍAS, Fernando, 1989, p. 227-228 y 233. RAUSELL GUILLOT, Helena, 2001. PONS FUSTER, Francisco, 2003.

²²⁹ Recomendamos la consulta de las siguientes lecturas para ahondar en este tema: ALVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel, 1982. GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (S. I.), 1979-1982, p. 419-492. LLORCA, B. (S. I.); GARCÍA-VILLOSLADA, R. (S. I.); MONTALBÁN, F. J. (S. I.), 1999, p. 14-259. ISASA Y GONZÁLEZ-UBIETA, Juan, 1999, p. 9-14. FURIÓ, Antoni, 2001, p. 122-124. CÁRCEL ORTÍ, Vicente, 2003, p. 113-115. SOUZA, José Antônio de C. R. de; BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.), 2013.

²³⁰ Para más información véase: LLORCA, B. (S. I.); GARCÍA-VILLOSLADA, R. (S. I.); MONTALBÁN, F. J. (S. I.), 1999, p. 267-296. ISASA Y GONZÁLEZ-UBIETA, Juan, 1999, p. 14-15. CÁRCEL ORTÍ, Vicente, 2003, p. 116-119. DE BONI, Luís A., 2013, p. 61-102. LOPES GUIMARÃES, Marcella, 2013, p. 239-264. Wycliff y Hus influyeron en numerosos predicadores y teólogos más moderados como Juan Ruchart de Wesel (-1481), Wessel Gansfort (-1489), Pedro de Osma (-1480), los herejes de Durango o el obispo Pedro de Aranda (-1500). GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (S. I.), 1979-1982, p. 78-104. LLORCA, B. (S. I.); GARCÍA-VILLOSLADA, R. (S. I.); MONTALBÁN, F. J. (S. I.), 1999, p. 297-305.

devoción, debido a su estrecha relación con la orden franciscana se propició el desarrollo de tales corrientes. De hecho, los franciscanos se hallan presentes en la historia valenciana desde su misma conquista, pues fue el propio Jaime I quien permitió la fundación del Convento de San Francisco.²³¹

Estos movimientos devocionales derivaban de una espiritualidad europea surgida entre los siglos X y XI en torno a personajes como san Pedro Damiano (1007-1072) o san Anselmo de Canterbury (1033-1109), y que en las dos siguientes centurias fueron incorporados a la mística por san Bernardo de Claraval (1090-1153), Guillermo de Saint-Thierry (ca. 1085-ca. 1148/49), la Escuela del Cister, san Francisco de Asís (1181/1182-1226) y san Buenaventura (1217/18/21-1274). En el siglo XIII la doctrina cristiana dejó de ser exclusiva para los clérigos y el laico reclamó un espacio para él. La respuesta fue una manera plástica y visual de ver el mundo religioso a través de la experiencia sensorial en la que las órdenes regulares desempeñaron un papel de ayuda fundamental, siendo un ejemplo notable la difusión de la devoción de la Pasión.²³² Se explica así la manifestación de la *devotio moderna* y la *estricta observancia* que pregonaban un mayor subjetivismo y una piedad más emotiva para que el creyente participase activamente desde el ámbito mental y físico en los misterios cristianos.²³³

Tanto la *devotio* como la *observancia* compartían una serie de elementos comunes que Walter Ullman resumió en dos preceptos. Por un lado, el uso de la intuición e introspección para profundizar en las verdades de la fe. Por otro, la comunión directa entre creyente y Dios sin intermediario eclesiástico con la consiguiente necesidad de conocer las Sagradas Escrituras para practicar una mayor religiosidad individual.²³⁴ Fue precisamente este segundo aspecto el que estimuló la aparición de textos devocionales destinados a promover un contacto particular con la divinidad. Como señaló Elisa Ruiz, se pasó de los libros oídos a los leídos que promovían una inmersión más profunda en

²³¹ El rey Jaime I firmó la donación de un solar a los franciscanos para que construyesen el convento el 3 de mayo de 1238 antes de la toma de la ciudad. CABANES PECOURT, María Desamparados; FERRER NAVARRO, Ramón, 1979, p. 51. El 11 de enero de 1239 volvió a ceder otra porción de terreno que se amplió posteriormente en 1260. HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, María Desamparados, 1976, vol. I, p. 54. HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, María Desamparados, 1976, vol. III, p. 295. También: SERRA DESFILIS, Amadeo, 1993, p. 205. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 338-339. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 143.

²³² HONÉE, Eugène, 1994, p. 161. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 339. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 19. MUÑOZ, Ferran, 2002, p. 71.

²³³ FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 340.

²³⁴ ULLMAN, Walter, 1977, p. 189-191.

los textos.²³⁵ Estos escritos propugnaban por entrelazar la historia sagrada con la realidad para hacer partícipe al fiel de los misterios religiosos introduciendo detalles del mundo cotidiano como descripciones de trajes contemporáneos y otros elementos de ambientación que servían para la puesta en situación o representación mental del fiel. Junto a la palabra, también participaba la imagen como mediadora entre estos dos planos, sirviendo de ayuda, especialmente por su capacidad mnemotécnica e imaginativa, a esta creación de una atmósfera más verosímil y acorde para el creyente.²³⁶ Pero antes, veamos en qué consistía cada corriente.

La *devotio moderna* podría definirse como un movimiento religioso que defiende la práctica en comunidad por parte de seculares, libres de los votos religiosos y de una rígida tutela eclesiástica para entender la experiencia cristiana desde una óptica íntima tomando como referente a Cristo. Esta búsqueda del “[...] espíritu cristiano primigenio en una forma de vida de perfección en común”²³⁷ se basaba en la *imitatio Christi*, es decir, en la imitación de la vida de Jesús. Mediante la humanización y el acercamiento del Salvador a los fieles, se permitía una mayor comprensión tanto del cristianismo como de la figura del nazareno, dado que se abandonaban las concepciones del Dios escolástico en favor de una visión cristocéntrica que otorgaba mayor importancia al Hijo.²³⁸ Si bien es cierto que desde finales de los siglos X y XI en Europa se constata ya la manifestación de la sensibilidad religiosa en torno a la compasión y amor hacia la humanidad y sufrimiento del Redentor, esta se daba en la esfera de lo privado. No será hasta los siglos XII y XIII cuando se empiece a desarrollar una piedad devocional centrada en los detalles de la vida de Cristo que desembocará en su clímax durante las dos siguientes centurias, ayudado en gran medida por el florecimiento de leyendas milagrosas relacionadas con experiencias contemplativas de imágenes. Geert Groote (1340-1384) determinó las bases de la corriente y estipuló en su *Tractatus de quatuor generibus meditationum sive contemplationum* que existían cuatro vías distintas para ayudar al creyente en la meditación de la vida de Jesús: las fuentes canónicas, las revelaciones de los santos, los argumentos y opiniones de los teólogos y las invenciones

²³⁵ RUIZ GARCÍA, Elisa, 2012, p. 14-26.

²³⁶ AICHINGER, Wolfram, 2011 [2003], p. 428.

²³⁷ HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 265.

²³⁸ “*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 Savior, contemplated from his birth to his Passion, and divinely encapsulating the perfection of human life.*” DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 143. También: HAMBURGER, Jeffrey F., 2004, p. 113-115.

de nuestra fantasía, reducto de las enseñanzas de san Bernardo y san Buenaventura. Difundida desde los territorios del Imperio al resto de Europa a través de las comunidades de los Hermanos de la Vida Común y de los Canónigos y Canonisas de Windesheim hacia 1379, su propagación estuvo en continua expansión hasta bien avanzado el siglo XVI, si bien hacia 1600 empezó a menguar su autoridad.²³⁹

Los Hermanos de la Vida Común basaron su existencia comunitaria en los *Tractatus Devotus* de Florens Redewijns o Radewyns (1350-1400) y *De Spiritualibus Ascensionibus* de Gerard Zerbolt van Zutphen (1367-1398), obras influidas por san Agustín y pseudo-Agustín, san Bernardo, Guillermo de St. Thierry (1075/1080-1148), los representantes de la vieja tradición monacal (san Basilio, san Casiano, san Juan Clímaco, san Jerónimo, etc.) y sobre todo los franciscanos san Buenaventura y David de Augsburgo (1200-1272). Estos tratados concebían vivir casta y humildemente en comunidad como los primeros cristianos para, mediante un autoanálisis introspectivo y la lucha contra los vicios y el ejercicio de las virtudes, conseguir la salvación del alma. Ambos, respaldados por el Libro de Horas de Geert Groote, aunaban tanto el estudio de temas que provocasen el temor de Dios como aquellos destinados a fomentar la esperanza, amén de estipular una organización diaria sobre cómo y qué se debía meditar: el sábado sobre los pecados; el domingo sobre el Cielo; el lunes, la muerte; el martes, los beneficios divinos; el miércoles, el juicio; el jueves, las penas del Infierno; y el viernes, la Pasión; además de leer cada mañana un pasaje de la Biblia. Rezaban mediante la guía de los *rapiarium*, una antología individual de citas y extractos para la lectura, heredados de los primeros místicos como Tomás de Kempis (1380-1471). La introspección debía estar presente en todo momento del día, tanto en los períodos de trabajo manual como espiritual. Mientras que la congregación de Windesheim, fundada en 1311, no tuvo problemas con la legalidad eclesiástica, los Hermanos de la Vida Común tuvieron que enfrentarse a los brotes de hostilidad nacidos tanto de la Inquisición como de la jerarquía oficial. A pesar que ninguna de estas comunidades se instaló en la península Ibérica, la *devotio* obtuvo gran éxito gracias a la difusión de sus textos más representativos: el *Contemptum Mundi* o *Imitatio Christi* (ca. 1418-1427) de

²³⁹ BÖMHER, Heinrich, 1921, p. 40-41. VERNET, Félix, 1929. MARROW, James, 1979, p. 1-32, especialmente 25-26. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 201-202. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 45. HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 18. HUNDERSMARCK, Lawrence F., 2003, p. 46-62. KEMPER, Tobias, 2006. FRANCO LLOPIS, Borja, 2008, p. 106. HAMBURGER, Jeffrey F.; PALMER, Nigel, 2015, p. 401-458. FALLS, David J., 2016.

Tomás de Kempis y la *Imitatio Vitae Christi* (1374) de Ludolfo de Sajonia (1300-1377/1378).²⁴⁰

La *estricta observancia*, por su parte, fue consecuencia de las reacciones surgidas ante la laxitud de las reglas monásticas y las inmoralidades del clero a finales del siglo XIV, apareciendo simultáneamente en Francia, las penínsulas Itálica e Ibérica. Fue en Italia donde esta corriente cosechó mayor popularidad gracias al impulso dado por san Bernardino de Siena (1380-1444), san Juan de Capistrano (1386-1456), san Jaime de la Marca (1391-1476) y el beato Alberto de Sarteano (1385-1450), gracias a los cuales pudo difundirse al resto de Europa. En el territorio ibérico fue especialmente acogida por los benedictinos y se asoció a san Benito y al Monasterio de San Gregorio de Valladolid. Por lo que respecta al Reino de València, se detecta el impulso de la *estricta observancia* en la fundación del Monasterio del Santo Espíritu de Gilet en 1404 por iniciativa de la reina María de Luna (1358-1406), a instancia de Eiximenis.²⁴¹ En el *Cap i Casal*, será la figura del fraile italiano Mateo de Agrigento (1380-1451) la que la introduzca con la erección del Convento de Jesús en 1428 bajo el patronazgo de la reina María de Castilla (1401-1458), esposa de Alfonso V (1396-1458). La popularidad del movimiento espiritual fue tal, que a lo largo del siglo XV aumentaron el número de seguidores, ya fuera mediante la conversión a su disciplina en comunidades ya existentes, como la del Convento de San Francisco de València (1239) en 1500, o con nuevas fundaciones como el Convento de Jerusalén en València (1497) o el de Santa Clara en Gandía (1429).²⁴²

A pesar de la notoriedad de la *estricta observancia* en el panorama devocional valenciano, su marcado carácter reformista provocó la aparición de una resistencia que intentaba evitar la aplicación de esta. La corrupción e inmoralidad de parte del clero provocaron una situación de crisis insostenible a lo largo de todo el siglo XV. A tal magnitud llegó esta que, finalmente, los Reyes Católicos nombraron un “Visitador Apostólico de la Diócesis de València”, fray Antonio de Rojas (1458-1526), encargado de intentar devolver la disciplina a los conventos. Esta tarea no estuvo exenta de

²⁴⁰ BATAILLON, Marcel, 1950, p. 44-45. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 20-29. HONÉE, Eugène, 1994, p. 168. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 340.

²⁴¹ BARRACHINA LAPIEDRA, José M. (O.F.M.), 2003.

²⁴² CORTÉS, Josepa; PONS, Vicent, 1991, p. 77-90.

obstáculos, tal y como queda reflejado en el abandono del monasterio de monjas cistercienses de la Zaidía el 17 de abril de 1496 por la intervención de Rojas.²⁴³

Pero más interesante resulta el caso del Real Convento de Predicadores de la ciudad del Túria. Mientras que el resto de comunidades acataron la reformas, estos dominicos ofrecieron una oposición duradera que estalló en el primer tercio del siglo XVI. Alentados por las ideas humanistas, la reanimación del lulismo académico y las infiltraciones luteranas y la problemática de las minorías religiosas —se incluyen los conversos y la preocupación por el antijudaísmo—, los frailes Ausiàs Carbonell, Juan de Salamanca, Lluís Castellolí y el venerable Amat, promovieron unas propuestas renovadoras a los maestros generales de la orden. A esta iniciativa se unieron los jurados de la ciudad que llegaron a pedir a Carlos I (1500-1558) un visitador en 1530. La corona envió al aragonés fray Domingo de Montemayor que consiguió enderezar la comunidad dominica, si bien las tensiones no desaparecieron y cuatro años después un grupo de frailes exclaustros lo asesinaron junto al prior Amador Espí en la cercanía de los muros de santa Catalina de Siena.²⁴⁴

Será la *devotio moderna* la corriente que mayor alcance cosechó y a la que referiremos a lo largo de la tesis cuando hablemos de espiritualidad, puesto que su influencia es incomparable con los otros movimientos devocionales. Sin embargo, era obligatorio presentar todas las vías de piedad surgidas en este tiempo para comprender la riqueza y pluralidad de pensamiento que propició los cambios y ajustes en las expresiones visuales. Por ello, será necesario circunscribir aún más el estudio y analizar con detalle la expansión de la espiritualidad en los autores valencianos más importantes.²⁴⁵

²⁴³ FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 341-342.

²⁴⁴ Juan Micó (1489/1492-1555) fue el sucesor y encargado de apaciguar el clima enardecido del convento y de investigar, sin resultado, las violentas muertes. CALLADO, Emilio; ESPONERA, Alfonso, 2005, p. 20-21.

²⁴⁵ Amplíese con: MESTRE, Antonio, 1983, p. 53-80. BADIA PAMIÉS, Lola; CASANOVA, Emili; HAUF I VALLS; Albert G.; WITTLIN, Curt (coords.), 2015. PONS FUSTER, Francisco, 2015, p. 83-84.

3.2. De las manifestaciones místico-literarias valencianas

Las primeras manifestaciones literarias se pueden rastrear hasta las figuras de Ramon Llull (1232-1315) y Arnau de Vilanova (1238/1240-1311).²⁴⁶ Aunque se anticipan a la llegada de la nueva espiritualidad, son un claro reflejo de las incipientes necesidades que demandaban tanto laicos como religiosos a raíz de la corrupción eclesiástica. Llull creía que la filosofía podía ser un instrumento científico que ayudara a la comprensión de la obra de Dios *ad extra*, mientras que la teología contempla el campo *ad intra*. El hombre debía usar la cognición para llegar a una comprensión divina y poder obtener el don de la gracia. De este modo, fe y razón no debían combatir, sino que, muy al contrario, habían de aunarse para alcanzar el camino del entendimiento y así poder conocer y obtener el amor del Altísimo.²⁴⁷ Por su parte, Vilanova reclamaba el derecho a la evangelización por parte de los seculares y buscaba una vida en común ajena al monaquismo, con la lectura de las Sagradas Escrituras y de textos devocionales en lengua vernácula, además de practicar la caridad hospitalaria. Para el médico valenciano, los teólogos profesionales, en especial los tomistas, se alejaban del examen de la Biblia y del Evangelio, espejo de la vida virtuosa y perfecta de Cristo, que debían ser accesibles al pueblo en la propia lengua. La falta de este estudio de textos bíblicos es uno de los aspectos que más criticó, considerando que la teología no era un saber teórico reservado a una minoría especialista, sino que se trataba de una experiencia vivífica personal con el Hijo y el Padre. En definitiva, Vilanova demandaba una reforma de todo el cuerpo de la Iglesia militante.²⁴⁸

Estas tesis tan atrevidas fueron condenadas oficialmente por la Iglesia, aunque no por ello dejaron de tener una amplia difusión entre el pueblo. De hecho, el hospital de los Beguinos en València, además de ser un centro benéfico y asistencial, fue un foco de difusión de ideas religiosas que se nutrían tanto del arnaldismo —Arnau de Vilanova ejerció una gran influencia en la comunidad incluso ya muerto— como del lulismo. Los beguinos eran defensores de una vuelta al cristianismo primitivo, de un radicalismo

²⁴⁶ Obviamos hacer un comentario sobre todos los personajes que se adhirieron a la nueva espiritualidad, centrándonos exclusivamente en los más destacados del área valenciana. Podemos apuntar así, algunos como Jan van Ruusbroec (1239-1381), Angela de Foligno (1248-1309), Margarita de Cortona (1249-1297), Clara de Montefalco (-1308), el Maestro Eckhart (ca. 1260-1328), Henri Suso (ca. 1295-1366), Johannes Tauler (ca. 1300-1361), santa Brígida de Suecia (1303-1373), Juliana de Norwich (ca. 1342-1416), santa Catalina de Siena (1347?-1380), santa Dorotea de Montau (1347-1394). HONÉE, Eugène, 1994, p. 166. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 22.

²⁴⁷ HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 24-25. Véase también ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 38-39.

²⁴⁸ HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 267. HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 16-17.

orientado hacia la pobreza evangélica y de la penitencia. Eran miembros de un grupo religioso seguidor de la tercera regla de san Francisco que patrocinaba la vida comunal como camino a la perfección cristiana. Desde los tiempos de la conquista cristiana se documenta la presencia de los frailes de penitencia de Jesucristo, más conocidos como los sacos. Aunque estos no son beguinos, se establece un paralelismo en ambos debido a que son partidarios de una pobreza radical, críticos ante la jerarquía eclesiástica y enfrentados a los dominicos. En 1274 los sacos fueron disueltos, aunque no fue hasta la segunda década del siglo XIV cuando desaparecieron definitivamente. No obstante, sí persistieron las gentes penitentes identificadas ya como beguinos. Su sede principal en València era el hospital de Santa María u Hospital de Jesucristo (*casa e spital de la verge Maria dels beguins de la insigne ciutat de València*) una institución fundada por Ramon Guillem Catalá en el primer tercio del siglo XIV que reunía una casa para frailes y un hospital para enfermos. La existencia de beguinos en València se explica además por la figura de Pere Sastre, el mayor difusor de la doctrina sobre la pobreza evangélica que residió en la capital del Túria durante esa centuria y cuyas ideas arraigaron en la sociedad.²⁴⁹

En la biblioteca de los beguinos valencianos, se documentaron en 1353, coincidiendo con la detención del administrador Jacme Just, libros escritos en lengua vernácula, prohibidos a tenor del concilio de Tarragona de 1318. Entre ellos destacan, sobre todo, los de la pluma de Vilanova. La presencia de Llull no es tan clara y sería arriesgado considerar el hospital como núcleo de la primera escuela lulista valenciana. No obstante, el peso de Llull y el tráfico, tanto de sus ideas como de las araldinas, entre los beguinos, a pesar de la censura canónica, son innegables. Quizás este deliberado silencio que demandaba la Iglesia ante las críticas de Llull y Vilanova provocó la reacción de otros teólogos, como Francesc Eiximenis, que rescataron del olvido las premisas más importantes de estos autores.²⁵⁰

No fue hasta Bernat Oliver (finales del siglo XIII-1348), Antoni Canals (1352-1419) y el mismo Eiximenis que las corrientes espirituales se manifestaron en el panorama literario valenciano con verdadera fuerza. El agustino fray Bernat Oliver es considerado como precursor de la *devotio moderna* en tierras valencianas debido a su *Excitatorium*

²⁴⁹ RODRIGO LIZONDO, M.; RUBIO VELA, A., 1992, p. 185-201. CÁRCEL ORTÍ, Vicente, 2003, p. 117.

²⁵⁰ RODRIGO LIZONDO, M.; RUBIO VELA, A., 1992, p. 203-207. HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 20.

mentis ad Deum (traducido al catalán antes de 1417), una selección de fuentes ricas, variadas y devocionales destinadas a la lectura y meditación diarias, basadas en el soliloquio agustiniano en el que armoniza la teoría con la práctica sin uso de esquemas o alegorías.

Antoni Canals, por su parte, sustituyó a san Vicente Ferrer en la cátedra de teología en la catedral de València cuando este fue requerido en Aviñón. La tradición consideraba que el fraile dominico había sido con exclusividad el introductor de la nueva espiritualidad en el Reino de València, y no fue hasta las investigaciones de Albert Hauf que se propusieron otros nombres alternativos como el de Eiximenis o el de Bernat Oliver.²⁵¹ De Canals cabe destacar, por su relación con las corrientes nórdicas, en especial con la *devotio*, la *Scala de Contemplació* dedicada a la devoción del rey Martín. En esta presenta mediante alegorías de escalas, como la de Jacob o la *Escala de perfección* de san Juan Clímaco (575-ca. 649), las etapas graduales del ascenso del alma hacia Dios.²⁵² La *Scala* se divide en tres partes a su vez estructuradas en treinta capítulos cada una, por lo que se considera que se inspiró por la de Clímaco. Los brazos de la escalera son la fe y la esperanza y los peldaños se dividen en distintos tramos en los tres libros. En el primero, del 4 al 10 se trata la etapa purificativa; del 11 al 17 la iluminativa; los finales se centran en la contemplación o unión con Dios, compaginado con la contemplación de las criaturas, los cuatro elementos, la muerte, el juicio y el Infierno. Del segundo libro del 2 al 16 trata la contemplación de la gloria celestial dividida en diversos estamentos; del 17 al 26 la contemplación de María, superiora sobre los estamentos celestiales; del 27 al 29 la encarnación, Pasión y eucaristía de Cristo. En el tercer libro se centra en la contemplación de la gloria celestial destinada a provocar un deseo de participación directa con esta. Aunque se ha atribuido al puño y letra de Canals, recientes estudios demuestran que en realidad sería una adaptación versionada de un texto latino de autor desconocido en la que se recogen distintas influencias como la del *Benjamin Major* de Ricardo de San Víctor (1110-1173) o la de las obras de Llull.

Es especialmente interesante la huella lulista en un momento en que las obras del mallorquín estaban siendo perseguidas por los dominicos debido a la intensa campaña de Nicolau Eimeric en su contra. Como hemos visto en el anterior capítulo, la historia

²⁵¹ HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 31 y ss. HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 273. FRANCO LLOPIS, Borja, 2008, p. 106.

²⁵² HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 275-282.

de este fraile de la orden de predicadores no estuvo exenta de enfrentamientos, y uno de los más intensos fue contra los escritos de Ramon Llull. En 1376 termina su *Directorium inquisitorum*, un manual sobre el adecuado comportamiento y quehacer de los jueces de los tribunales de la Inquisición medieval. En este añadía la bula *Conservationi puritatis catholicae fidei* de 25 de enero de 1376 de Gregorio XI (ca. 1330-1378) en la que se condenaban 20 obras del beato, se consideraban heréticos doscientos artículos y se ordenaba la confiscación de todos sus libros. Para Eimeric, Llull era un laico sin formación que no escribía en la lengua culta y sus seguidores eran una caterva de mercaderes, artesanos, zapateros, tintoreros y gente indocumentada.²⁵³

Su guerra abierta contra el lulismo lo llevó a enfrentarse a los seguidores que el mallorquín tenía en València cuando fue nombrado inquisidor general por segunda vez. De este modo, amén de la publicación de tratados en contra de las tesis de Llull, *Expurgate vetus fermentum* (1389), *Dialogus contra lullistas* (1389), *Tractatus contra doctrinam Raymundi Lulli* (1390), *Fascinatio lullistarum* (1394-1395) e *Incarinatio universitatis Studii Ilerdensis* (1396), Eimeric no dudó en aplicar una dureza extrema contra los partidarios de Llull. A tal nivel de intensidad llegaron las hostilidades, que los valencianos apelaron al papa sin conseguir nada. Fue finalmente la mala relación con Juan I la que provocó la destitución de Eimeric. Al mismo tiempo, el Reino de Valencia obtuvo un inquisidor propio, Pedro Guills a partir de 1393, mientras que Bartolomé Gaçó, hombre de confianza de Eimeric, ostentaba el cargo del general. Sin embargo, ni con la huida del dominico a Aviñón en 1393 desapareció el clima antilulista que había ayudado a forjar. No será hasta el 24 de marzo de 1419 cuando el legado del papa Martín V (1386-1431), Alamanno Adimari (1362-1422) estipule en una sentencia escrita en Barcelona que declara nula la bula atribuida a Gregorio XI por Eimeric.²⁵⁴

Fue en este clima en el que Antoni Canals escribió *Exposició de l'“Ars memorativa” de Ramon Llull*, una obra custodiada en la Biblioteca Nacional de Turín que desapareció entre las llamas de un incendio que asoló el espacio en 1904. Hubiese sido especialmente interesante conocer cuál fue la postura de este dominico sobre las tesis lulianas, aunque de acuerdo a Jaume de Puig, Llull podría haber servido como un

²⁵³ EIMERIC, Nicolau, 2002 [1389]. PUIG I OLIVER, Jaume de, 2000, p. 525-560.

²⁵⁴ PUIG I OLIVER, Jaume de, 1997, p. 62-68. IVARS, Andrés, 1916, p. 71-79. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 190-194. BOADAS LLAVAT, Agustín, 2018, p. 33-47.

recurso para el dominico, sabedor de que el beato era un referente en la argumentación racional aplicada a la elucidación del dogma católico.²⁵⁵

También es importante su *Tractat de Confessió* dirigido a la reina Violante de Bar, en el que además de enumerar los distintos pecados que asuelan al ser humano, intenta que el lector penitente enfoque la mirada espiritual hacia el amor de Dios para estar más en consonancia y obtener así el perdón divino. Crea un diálogo entre confesor y pecador para que el primero guie al segundo por la moral cristiana mediante comparaciones, alegorías y figuras retóricas como la del “*pont de la divinal misericòrdia*” o la de las fiebres, modelo extraído de su maestro. Otras, más desarrollada, serían la del *Molino espiritual*, en la que se muestra el corazón contrito, triturado entre las dos muelas de la esperanza de perdón y el temor de la pena o la de la escalera espiritual, aunque ahora desde el ámbito de la confesión, con la que el pecador puede escapar del infierno.²⁵⁶

El papel de Canals es además destacable, por otra de sus facetas, como mentor de obras de arte. Por ejemplo, en 1395 se le encargó indicar la iconografía del retablo de san Lorenzo, iniciado por Guillem Cases y terminado por Pere Nicolau. Además, para Carme Llanes, podría haber sido un inspirador de las imágenes del retablo de fray Bonifacio Ferrer, aunque la personalidad de este personaje fue de por sí sola capaz de configurarlo sin mediación, o de las tablas cartujanas de Valldecríst que pintó Nicolau entre 1402-1403. Estas hipótesis se sustentarían en la estrecha relación de Canals con la vida contemplativa y la cartuja de Valldecríst.²⁵⁷

Otro instructor de obras fue Francesc Eiximenis, si bien para este trabajo es su faceta como teólogo y escritor es lo que realmente nos interesa.²⁵⁸ Natural de Girona, profesó en el Convento de San Francisco de Asís de la ciudad, pasando también por los de Vich y Barcelona. Viajó a Oxford, a las Universidades de Colonia y París, y peregrinó por Italia hasta 1370, puesto que un año después marchó a la Universidad de Toulouse a

²⁵⁵ PUIG I OLIVER, Jaume de, 1985, p. 186.

²⁵⁶ HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 285-290.

²⁵⁷ MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 86. LLANES DOMINGO, Carme, 2014, p. 116-117.

²⁵⁸ Es interesante apuntar este dato, pues testimonia la gran cultura visual que atesoraba y que, como veremos, será de una importancia notable. Para un análisis más pormenorizado de su figura véase: HAUF I VALLS, Albert G., 1976. HAUF I VALLS, Albert G., 1978, p. 37-64. HAUF I VALLS, Albert G., 1983, p. 239-295. HAUF I VALLS, Albert G., 1990b, p. 239-262. HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 261-302. HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 9-47. HAUF I VALLS, Albert G., 2001a, p. 203-250. HAUF I VALLS, Albert G., 2001b, p. 169-187. HAUF I VALLS, Albert G., 2004, p. 253-289. HAUF I VALLS, Albert G., 2005, p. 93-135. HAUF I VALLS, Albert G., 2009a, p. 209-266, en donde se recoge un compendio de distintos autores. AVENOZA VERA, Gemma, 2011, p. 411-422. WITTLIN, Curt J., 2011, p. 327-332.

obtener el título de maestro de Teología. A partir de 1374 enseñó Filosofía y Teología en Barcelona hasta que se trasladó a la capital del Turia desde 1383 a 1408, adquiriendo los cargos de consejero áulico, confesor y albacea de la reina María de Luna, además de mentor espiritual de los jurados valencianos. Así pues, tuvo la oportunidad de influir de manera directa en la traslación de la teoría teológica a la práctica en la ciudad de València. Su residencia final fue la sede de Elna, donde murió un año después de abandonar la capital valenciana.²⁵⁹

Las obras de Eiximenis constituyen un extenso abanico en el que queda reflejada la huella espiritual que propugna la meditación interna. Su *Scala Dei* (1399) está dedicada a la reina María de Luna y se conforma por una serie de contemplaciones destinadas al uso privado de su majestad.²⁶⁰ La obra doctrinal recoge una serie de oraciones y trata los siete beneficios divinos (creación, vocación al estamento cristiano, estado social, encarnación de Jesucristo, paciencia ante el pecador, ayuda divina y promesa de la Gloria), la preparación para la muerte, la oración dominical, la letanía de la vida de Madre e Hijo, la introducción a la lectura del Psalterio, oraciones a las cinco llagas y a las potencias del alma de Cristo, las invocaciones latinas del *Lignum Vitae* (1259-1260), las virtudes teologales y cardinales, los mandamientos, los pecados capitales y contra el Espíritu Santo y criterios para saber si se está en pecado y cómo salir de él. Aglutina además un tratado sobre la penitencia extraído de su *Llibre de les Dones* (ca. 1396) vinculándolo con el tema de la oración; intercala una breve síntesis sobre la muerte, el Infierno y la Gloria; asimila la doctrina tradicional de Ricardo de San Víctor, y adapta cambiando el orden los seis grados de la “contemplació unitiva” del *De triplici Via* de san Buenaventura. Hay pues todo un conglomerado de distintas disciplinas místicas con un elemento en común con la *Scala* de Canals, el influjo del *Benjamin Major* de San Víctor. Tanto la *Scala* de Canals como la de Eiximenis se relacionan hasta llegar a tener seis capítulos idénticos, hecho que suscita la incógnita de si ambos autores consultaron una fuente común o si se influyeron uno al otro. La *Scala Dei* obtuvo su máxima difusión gracias a la copia de numerosos capítulos por parte del abad reformador de Montserrat, García Jiménez de Cisneros (1455/1456-1510) en su *Exercitatorio de la vida espiritual* (imp. 1500).

²⁵⁹ HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 32. BAYONA AZNAR, Bernardo, 2013, p. 104.

²⁶⁰ HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 292-294.

Lo Crestià es otra de sus magnas obras. Formaba parte de un proyecto enciclopédico de trece volúmenes que, sin embargo, nunca llegó a terminar, pues solo escribió los tres primeros y el decimosegundo. El tema principal es el cristianismo como única vía para redimir el pecado y llegar a la salvación, convirtiéndose en una exaltación de la ciencia teológica como motor de la vida de la sociedad cristiana de la que puedan manar pautas de comportamiento público y privado. Las materias de esta obra son la excelencia de la fe cristiana, la caída en pecado, los males causados por el pecado y diez ayudas para salir de él: santas inspiraciones, dones y frutos del Espíritu Santo y bienaventuranzas, virtudes teologales, virtudes morales y cardinales, ley y mandamientos, demostración de poder, sabiduría y clemencia, encarnación, sacramentos, estamento eclesiástico, buen regimiento de la cosa pública y amenaza de grandes penas y promesa de grandes bienes celestiales. Elude el tema de la Trinidad por no producir en el lector excesivas complicaciones.²⁶¹

El *Tractat de Contemplació* (1406), por su parte, es ejemplo de una tradición literaria más o menos autóctona que se relaciona con la *devotio moderna*, concebido como un manual meditativo. El *Tractat* prepara para la contemplación, elude las lágrimas, e inflama el corazón. Se puede practicar en cualquier momento y lugar, si bien existen espacios más aptos para ella, y une las alabanzas, las súplicas y las acciones de gracia. El primer paso contemplativo es el purgativo, meditando las culpas en silencio durante un mes o dos; después el ascenso estudiando las Sagradas Escrituras e imitando la vida de Cristo y de los santos. El *Tractat* parece ser una compilación de compendios devocionales como el *Exercitatorio espiritual* y la *Scala de Canals*, pero asimiladas y versionadas más que como verdaderas traducciones. Eiximenis abogaba por que “[...] *la contemplació als reeligiosos és fort neçesària*”, hecho que hace conectar su *Tractat* con la figura de García Jiménez de Cisneros, impulsor de la reforma montserratina.²⁶²

Además de estas obras en lengua vernácula, Eiximenis también escribió en latín, como queda reflejado en su *Psalterium alias Laudatorium* (1404-1408) dedicado al obispo de Tarazona Berenguer de Ribalta (1404-1405) y a Benedicto XIII de Aviñón (1328-1423). El texto trata una *lectura sacra* destinada a enardecer la devoción y se

²⁶¹ HAUF I VALLS, Albert G., 2000, p. 32-33.

²⁶² HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 41-43, para la cita p. 43. FRANCO LLOPIS, Borja, 2008, p. 106. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 145-146.

basa en los salmos, los himnos litúrgicos, la vida de Jesucristo y los santos, y los textos patrísticos y teológicos.²⁶³

Pero sin duda, tanto por nuestro interés como por su relación con las corrientes devocionales, habría que destacar su *Vita Christi*. Con la llegada de la espiritualidad nórdica se desarrolló paralelamente un tipo de literatura conocida como *Vitae Christi* que propugnan por una enfatización fervorosa a partir de la imitación de la vida de Jesús. Estos arquetipos literarios nacen a partir de la renovada importancia al culto a Cristo, sobre todo en los entornos franciscanos por su defensa de la meditación íntima centrada en la Pasión. Se conciben como una extensión narrativa de los sucesos no acontecidos en los Evangelios, para que el fiel conozca todos los detalles de la vida del Salvador. Así, Cristo se convierte en el elemento central del cristianismo, adquiriendo una importancia fundamental en la mentalidad de los creyentes que empezaron a asociar los hechos cotidianos con la vida del Hijo de Dios.²⁶⁴ Johan Huizinga en *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”.²⁶⁵

Sus ejemplos más tempranos se pueden rastrear en la *Biblia pauperum* de mediados del XIII o en el *Speculum humanae salvationis* de principios del XIV. La base de ambos libros es la misma: la constatación de superación del Antiguo Testamento por el Nuevo tras el advenimiento de Cristo a través de entender el primero en clave tipológica, es decir, como prefiguración del segundo. Otros arquetipos de pronta aparición serían las *Meditationes Vitae Christi* (siglo XIV) anteriormente atribuidas a pseudo-Buenaventura²⁶⁶ y que ahora algunos investigadores buscan en ella la pluma del franciscano toscano Juan de Caulibus²⁶⁷ o del también franciscano Jacobo de

²⁶³ EIXIMENIS, Francesc, 1988 (1404-1408). HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 294-295. WITTLIN, Curt J., 2000, p. 42-108.

²⁶⁴ HONÉE, Eugène, 1994, p. 165. HAUF I VALLS, Albert G., 1997, p. 37. PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, 2012, p. 154. Amplíese con: ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 111-154.

²⁶⁵ HUIZINGA, Johan, 2004 [1919], p. 252.

²⁶⁶ PSEUDO-BUENAVENTURA, 1977. Véase: KARNES, Michelle, 2011, capítulo 4.

²⁶⁷ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 169. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 22. HUNDERSMARCK, Lawrence F., 2003, p. 46. PEGO PUIGBÓ, Armando, 2004, p. 45 y 98. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 13.

Cordone²⁶⁸, el *Arbor Vitae Crucifixae Jesu Christi* de Ubertino da Casale (1259-1330),²⁶⁹ o la citada *Imitatio Vitae Christi* de Ludolfo de Sajonia, que sin duda y como se verá, constituirá el pedestal sobre el que se edificarán las *Vitae Christi* posteriores.²⁷⁰

La finalidad de este tipo de lectura es la contemplación de Dios mediante la reflexión introspectiva, la contrición, la compasión y la emoción, tomando como guía al Hijo en su doble naturaleza humana-divina. Como él mismo declaró: “yo soy el camino, y la verdad y la vida; nadie viene al Padre sino por mí” (Jn, 14, 6). Señaló Heinrich Böhmer que la función de la oración privada era la de revivir los Evangelios mediante la imaginación y la ampliación devota de las leyendas y revelaciones para imitar a Cristo y ser partícipe del drama de su sufrimiento.²⁷¹ Además, se creaban situaciones hipotéticas que podrían haber acontecido en la vida del Salvador. El propósito era lograr un grado de afinidad y familiaridad que no se circunscribiese al rezo, sino a cualquier momento del día, ya fuera en tiempo de trabajo, gozo o descanso. Si tomamos, por ejemplo, el texto del de Sajonia, se podrá comprobar que este queda dividido en tres partes: *lectio*, los hechos de la vida de Cristo; *meditatio*, la comprensión del apartado anterior mediante analogías y símbolos para poder aplicarse en la vida real; y la *oratio*, resumen de cada capítulo. El Cartujano esperaba que mediante la figura del Hijo se pudiera conocer la del Padre y entrar en comunión, por lo que exigía un ejercicio de virtudes, un desprendimiento de los bienes materiales y la búsqueda de la presencia de Dios.²⁷²

Dado que se exploraba la emotividad y el fervor del fiel, las *Vitae Christi* se basaban especialmente en recrear el dolor y la angustia de Cristo durante su Pasión, sin escatimar en la descripción de detalles más violentos y dramáticos que, de hecho, más bien se recrudescían. Al contrario de lo que ocurre con los Evangelios en los que se presenta a Cristo como hijo de Dios, alejándolo del plano humano, como ahora se quería hacer partícipe al devoto del padecimiento de este, se lo iba humanizando para

²⁶⁸ FISCHER, Columbano, 1932, p. 3-35, 175-209, 305-348, 449-483. FRANCO MATA, Ángela M^a, Ángela, 2002, p. 22.

²⁶⁹ Sin duda alguna, el *Lignum Vitae* de san Buenaventura, conocido también como *Arbor crucis*, *Tractatus de arbore crucis*, *Arbor vitae*, *Fasciculus myrrae* o *Contemplatio de passione Domini* fue determinante para la obra da Casale. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 33. MIQUEL JUAN, Matilde, 2013, p. 292-293.

²⁷⁰ BENITO GOERLICH, Daniel; HAUF I VALLS, Albert G., 1992, p. 25.

²⁷¹ BÖMHER, Heinrich, 1921, p. 40-41.

²⁷² RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 294-296.

que la imitación de su vida fuese más accesible, aunque sin perder su divinidad.²⁷³ Félix Vernet señaló al respecto de todo esto que si en la Edad Media existió una pasión, esta fue la pasión por la Pasión del Salvador.²⁷⁴

Estas obras también favorecían el uso de la imaginación, pues uno debía situarse como si fuese un personaje más que acompañó a Cristo durante su vida. En el *Arbor Vitae Crucifixae Jesu Christi* de Casale narra su propia experiencia contemplativa intercambiándose con los personajes del evangelio, con animales o con objetos: “Y ya soy el asno, ya el buey, ya el pesebre, ya el heno sobre el que yacía”.²⁷⁵

En su *Vita Christi*, no escrita antes de 1404, Eiximenis intenta que mediante el conocimiento de los actos de Cristo se llegue no solo a amarlos, sino también a elevarse al más alto grado de la contemplación. Por consiguiente, el franciscano da a conocer a Cristo en profundidad con sus explicaciones literales, e incluye las elucidaciones de los teólogos sobre estas. Defiende, además, la meditación de las cuatro vías de Groote y es ejemplo de cómo la técnica del sermón escrito se encontraba ligada a la técnica oral. Eiximenis, en definitiva, a lo largo de 700 capítulos que incluyen un prólogo y diez libros, intenta reunir y armonizar dentro del marco cisterciense y franciscano de las *Meditationes Vitae Christi*,²⁷⁶ la información asequible en las glosas, tratados patrísticos, sumas teológicas, profecías —como la de Metodio (815-885), Cirilo (827-869), Juan de Rocatallada (1302/1310-1366) o el ermitaño Lamposa—, apócrifos y textos contemplativos, además de las *Vitae Christi* precedentes, como la de Ludolfo de Sajonia, y el *Arbor Vitae Crucifixae Jesu* de Casale.²⁷⁷ Se ha estipulado además, que su *Vita Christi* podría haber nacido, en gran medida, con la intencionalidad de combatir el *Toledot Yeshu*,²⁷⁸ un texto judío en el que se presentaba a María como una adúltera y a

²⁷³ HONÉE, Eugène, 1994, p. 166. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 27-28. PARSHALL, Peter, 1999, p. 459. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 11-12. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 11.

²⁷⁴ “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

²⁷⁵ “Et nunc me asinum, nunc bouem, nunc presepium, nunc fenum super quod iacebat”. DA CASALE, Ubertino, 1961 [1485], 1b.

²⁷⁶ Las *Meditationes Vitae Christi* estaban disponibles, según inventario, en el hospital de los Beguinos. RODRIGO LIZONDO, Mateu; RUBIO VELA, Agustín, 1992, p. 185-227. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 144.

²⁷⁷ HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 47. HAUF I VALLS, Albert G., 2009b [1995], p. 284. HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 298-299. LERNER, Robert E., 2006, p. 7-27. FRANCO LLOPIS, Borja, 2008, p. 106. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 144. BAYONA AZNAR, Bernardo, 2013, p. 108-109. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 15.

²⁷⁸ VIERA, David J., 2004, p. 153-55, 157.

Cristo como un charlatán.²⁷⁹ Sabedor de la importancia de que sus palabras fuesen entendidas por la mayor parte de los posibles lectores, la obra está escrita en catalán y no en latín. Por ello, al final del prólogo dirá que:

*“Aquest libre hagú a posar en romans a gran desplaer meu, mas [...] posat en vulgar, profitaria molt als lechs qui en la vida del Salvador són comunament fort ignorants, mas los clergues, elevats per si mateix, hi poden molt veure per les santes Scriptures que entenen. Per rahó d’açò, pus viu que aquest libre se havia a deputar e a ordenar per al lechs, m’à covengudes de lexar innumerables qüestions e notables, e sentències e dificultats que los grans doctors theòlechs han mogudes sobre los sants evangelis.”*²⁸⁰

Sin embargo, Eiximenis no fue el único autor de la Corona de Aragón en cultivar este tipo de literatura devocional centrada, en mayor o menor medida, en la vida de Cristo. Generalmente, estos personajes procedían del clero, con una gran influencia sobre la sociedad valenciana, y se preocupaban por la fe de los laicos. Algunos de estos autores, coetáneos de Oliver, Canals y Eiximenis, fueron fray Guidus Teré (1270?-1342) conocido como Guidus Perpinianus o “Doctor Breviloquus”, teólogo carmelita e inquisidor con escasa simpatía hacia los franciscanos espirituales, Francesc de Pertusa (*Memorial de la Fe Catòlica*) o fray Bernat de Déu (XIV) (*Summa Praedicabilium* o *Sermonario latino*).²⁸¹

Más destacados aún, serían Joan Roís de Corella (1435-1497), Joan Ram Escrivà (1468-1548), Miquel Péreç,²⁸² Bernat Fenollar (1438-1516) y Pere Martines.²⁸³ Fenollar, prebendado de la catedral y maestro de capilla de Fernando el Católico, organizó en 1474, en nombre de Lluís Despuig (1453-1482), un concurso de poesías en honor a la Virgen María en el que, entre otros, participaron Roís de Corella, Péreç, Narcís Vinyoles y Jaume Roig (inicios del siglo XV-1478). Este ciclo poético que se imprimió en 1474 bajo el título de *Trobes en lahors de la Verge Maria* tenía como misión acercar al pueblo la nueva espiritualidad, cuya comprensión se dificultaba con la exclusiva lectura de los libros devocionales, más ligados a los círculos de la nobleza y del clero. A raíz de este certamen vio la luz en 1493, a través de Fenollar, Roís de

²⁷⁹ YERUSHALMI, Josef Hayim, 1970, p. 354-363. YUVAL, Israel J., 2006, p. 115-134.

²⁸⁰ EIXIMENIS, Francesc, ca. 1403, folio 13v.

²⁸¹ Para más información véase: HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 207-272.

²⁸² Joan Ram Escrivà y Miquel Péreç participaban en las tareas inquisitoriales de vigilancia, puesto que una de las labores del Santo Oficio era la de controlar que las manifestaciones literarias, poesía y prosa, y artísticas tuviesen un decoro y una adecuación religiosa. HAUF I VALLS, Albert G., 2011b [1990], p. 396.

²⁸³ BERG SOBRE, Judith, 1979, p. 303. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 89.

Corella, Escrivà y Martines, la publicación de una colección de poemas basados en la Pasión y dedicados a la abadesa del Real Monasterio de la Santa Trinidad, Isabel de Villena, y que titularon como *Lo Passi en Cobles*. El volumen, que por su estructura dialogada y sus repeticiones mnemotécnicas se ha estipulado que podría haber sido representada como una obra teatral, se organiza en tres partes. La primera, *Història de la Passió*, es obra conjunta de Bernat Fenollar y Pere Martines; la segunda, la *Contemplació de Jesus Crucificat*, es de Fenollar y de Joan Escrivà (ca. 1430- ca. 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. Tanto en la primera como segunda estrofa de la *Història de la Passió* de Fenollar y Martines se pueden distinguir diversas alabanzas a la figura de la abadesa trinitaria.²⁸⁴ Estos elogios por parte de Fenollar y Martines a los que se suman los de otros valencianos contemporáneos como el obispo Jaime Pérez o Miquel Péréç, que dedica *La imitació de Jesuchrist* (1482) a la monja valenciana, certifican la gran influencia de Isabel de Villena, tanto en la literatura mística como en sus cultivadores.²⁸⁵

Leonor de Aragón y Castilla nació en la capital del reino en 1430 y murió el 2 de julio de 1490. Era hija de Enrique de Aragón y de Castilla, marqués de Villena (1384-1434). Este era hijo del II marqués de Villena Pedro de Aragón y de Arenós (1362-1385) —a su vez vástago de Alfonso *el Viejo* (1332-1412)— y de Juana de Castilla (1367-?), hija ilegítima del rey Enrique II de Castilla y León (1334-1379). La génesis de Isabel de Villena, por tanto, estaba muy ligada a la monarquía y nobleza, tanto castellana como aragonesa.²⁸⁶ Como el padre falleció cuando la niña tenía apenas cuatro años, su tutela pasó a su prima segunda, la reina María de Castilla. A causa de la ausencia del monarca por sus estancias en Nápoles, su esposa se ocupó de la Corona estableciendo la corte en València, por lo que la pequeña Leonor se vio marcada por este gobierno femenino, aspecto que quedará reflejado en su obra. Como María no tenía descendencia, la presencia de Leonor le llenó el vacío maternal y la educó como si fuese

²⁸⁴ GARCÍA SEMPERE, Marinela (ed.), 2002, p. 13, 18, 388-389, 430, 433-434 y 451. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 149.

²⁸⁵ ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 21-22. BERG SOBRE, Judith, 1979, p. 303. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 47. HAUF I VALLS, Albert G., 2011f [1990], p. 398. HAUF I VALLS, Albert G., 2013, p. 233-244. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 145 y 149. RECIO, Roxana; CORTIJO OCAÑA, Antonio, 2016, p. 1-4. TWOMEY, Lesley K., 2016, p. 176-200.

²⁸⁶] [1497], p. 7, 10 y 17.

su propia hija, formándola religiosamente en la orden de santa Clara debido a su fervor cristiano.²⁸⁷ Leonor fue la primera novicia en recibir el hábito en 1445, para un año después, el 25 de marzo, profesar —cambiándose el nombre por el de Isabel, pero manteniendo el título nobiliario de Villena— en el refundado Real Monasterio de la Santísima Trinidad. Gracias a la formación y vocación de su tía la reina, su notoriedad adquirió unas cotas tan altas que llegó a ser la tercera abadesa en 1462, si bien parece ser que no aceptó el cargo hasta un año después.²⁸⁸

El complejo monástico, en origen, había sido el hospital de san Guillermo, fundado por el caballero Guillem Escrivá en 1242. En 1256 fue entregado a la orden de la Santísima Trinidad para la Redención de los Cautivos, llegando los frailes del convento de Tortosa.²⁸⁹ Parece ser que la llegada de dos hermanos dominicos de conducta demasiado licenciosa había transformado el convento en un nido de inmoralidades que tenía escandalizada a la ciudad y a la soberana. Estos dos frailes eran el superior Bernart Hullam y el vicario Andreu Maliras, quienes convirtieron el monasterio en un *lupanaris reductum*, terminando con la disciplina religiosa, la moralidad, el culto divino y la vida ordenada y reglada. Esta supuesta indecencia alzó las voces de ciudadanos que se quejaron en numerosas ocasiones, siendo el médico y escritor valenciano Jaume Roig uno de los denunciantes contra las amoralidades de los trinitarios. Finalmente, en 1445 la reina María propició la expulsión de los trinitarios por corrupción —entendida esta como sodomía— mediante unas bulas pontificias expedidas los años 1443 y 1445. Además, obtuvo del papa Eugenio IV (1383-1447) en 1445 la transferencia de las monjas de Santa Clara de Gandía que vivían en condiciones pésimas a este convento.²⁹⁰

Como abadesa de la Trinidad, Isabel de Villena alcanzó una gran fama que se vio acrecentada, por una parte, por sus buenas relaciones con los literarios y teólogos

²⁸⁷ ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 8 y 18. FERRER NAVARRO, Ramón, 1972, p. 294. LLORENÇ I GADEA, Alfons, 1987, p. 19. FUSTER, Joan, 2011a [1968], p. 405. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 308. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 144.

²⁸⁸ MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, Francisco, 1945, p. 183. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 323. HAUF I VALLS, Albert G., 2011c [1991], p. 419. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 62. CÀMARA I SEMPERE, Hèctor, 2007-2008, p. 41. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 9. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 145. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 22. La primera abadesa fue Violante Despuig y la segunda Isabel Solsona. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 62.

²⁸⁹ BURNS, Robert I., 1965, p. 135-154. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 49 y 61. HAUF I VALLS, Albert G., 2011b [1990], p. 397. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 8-9.

²⁹⁰ BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 42-43. CÀMARA I SEMPERE, Hèctor, 2007-2008, p. 40. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 19. RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2012, p. 482-483.

valencianos contemporáneos y, por otra, por su patente influencia en la sociedad.²⁹¹ Pero, sobre todo, su notoriedad vino dada en gran medida por ser la autora de una *Vita Chrsiti* en lengua vulgar, publicada en 1497, para que fuese entendida por los ignorantes, como bien recoge el prólogo:

“*Açi comença hun Vita Christi en romanç, per que los simples e ignorants puguen saber e contemplar la vida e mort de nostre redempr e senyor Jesus, amador nostre, al qual sia donada gloria e honor de totes les obres nostres com a faedor e ordenador de aquelles.*”²⁹²

Siguiendo la tradición de este género, la obra de la clarisa se configura como un relato sobre la vida de Cristo pero con una particularidad, pues esta se elabora desde la perspectiva de su madre, la Virgen. Incluso, se ha llegado a afirmar que más que una *Vita Christi* sería más bien una *Vita Mariae*.²⁹³ Si en Eiximenis la Virgen ya se presenta casi al mismo nivel que su hijo, en la *Vita Christi* de Villena comparten la misma importancia. Los relatos, como en este caso, centrados en las vicisitudes de la Virgen durante la Pasión, podrían encontrar sus referentes en el sermón de *Quis dabit*, elaborado posiblemente a finales del siglo XII en un contexto cisterciense. Sin embargo, las referencias a la poesía mariana son aún más numerosas, y, en ocasiones, se remontan más atrás en el tiempo, como es el caso de los himnos del *Cathemerinon* de Prudencio (siglo IV).²⁹⁴

La propia organización de los capítulos ya demuestra la importancia que adquiere la figura de María en el texto, pues la narración gira en torno a su vida, aunque se debe apuntar que Isabel murió antes de concluirla y, por tanto, no podemos saber cómo finalizaría. Esta se divide en cinco partes: 1) el nacimiento de la Virgen hasta el alumbramiento de Jesús (c. 2-65), 2) la infancia y juventud de Jesús (c. 66-106), 3) del bautismo a la traición de Judas (c. 107-141), 4) la Pasión y muerte (c. 142-228) y 5) lo

²⁹¹ “*El prestigi personal, moral i intel·lectual d’una dama que segons testimoni dels biògrafs va arribar a convertir-se en l’oracle de la ciutat, que venia a consultar-li els problemes més difícils i a col·licitar la seva ajuda i les seves oracions*”. HAUF I VALLS, Albert G. (ed.), 1995, p. 20.

²⁹² VILLENA, Isabel de, 1916, [1497], vol I, p. 9. Más en: FERRER NAVARRO, Ramón, 1972, p. 290. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 46-47 y 323-324. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 322.

²⁹³ CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor, 2007-2008, p. 52. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 305. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 12. ESTEVA DE LLOBET, María Dolores, 2016, p. 154-175.

²⁹⁴ ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 13 y 28. Para más información consúltese: DISALVO, Santiago, 2010, p. 1-11. Ante la imposibilidad de poder acceder a las actas, pero sí al texto que está colgado en la propia página de Memoria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, hemos utilizado la numeración del mismo.

acontecido después de la resurrección y dormición de María (c. 228-291).²⁹⁵ En su *Vita Christi* hay un criterio selectivo de los pasajes referidos a la vida de Cristo en los que se hace presente la figura de su madre, relegando algunos momentos importantes a un segundo término, reducto de los textos clásicos de la espiritualidad franciscana. De hecho, hay 33.500 líneas dedicadas a algún personaje femenino, mientras que solo 4.000 están dedicadas a la predicación del Salvador.²⁹⁶

De la misma forma, también se remarcan los fragmentos evangélicos donde se destacan las virtudes femeninas en algunas de las mujeres más cercanas o con mayor relación en la vida de Jesús, siendo uno de los ejemplos más claros María Magdalena. Debido a su arrepentimiento y su amor hacia Dios, la Magdalena se convierte en modelo de mujer contemplativa. Mientras que las leyendas en torno a ella la consideraban una hacedora de placeres, como en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (1230-1298) en la que se inspiró san Vicente Ferrer, Isabel de Villena y Eiximenis no creían que esta fama fuese una realidad. En la *Vita Christi* de la abadesa, María Magdalena aparece rogando por el perdón a Cristo, pero en clave contemplativa, sirviendo así de modelo místico para las monjas.²⁹⁷

Su obra, toma como referencia los Evangelios, las revelaciones de los santos, los argumentos y comentarios teológicos, además de las invenciones de su propia fantasía, de eficaz importancia, siempre y cuando no se confundiese imaginación con realidad.²⁹⁸ Asimismo, utilizó textos de la tradición apócrifa como la obra de la Vorágine o la iconografía mariana, pero desde el ámbito de la alegoría, amén de introducir citas latinas en las que prescinde de la referencia a los autores o fuentes consultadas, eliminando así el concepto medieval de autoridad.²⁹⁹ Tampoco hay que olvidar la influencia de las *Vitae Christi*, como la de Eiximenis, la del Ludolfo de Sajonia,³⁰⁰ la obra de Ubertino da Casale y las *Meditationes Vitae Christi*.³⁰¹ Sin embargo, a

²⁹⁵ FUSTER, Joan, 2011a [1968], p. 406. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 70. CÀMARA I SEMPERE, Hèctor, 2007-2008, p. 41. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 317. Resumen de los capítulos en: ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 28-33.

²⁹⁶ ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 33. FERRER NAVARRO, Ramón, 1972, p. 291. ALEMANY FERRER, Rafael, 1993, p. 303.

²⁹⁷ HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 326 y 370-374. ALEMANY FERRER, Rafael, 1993, p. 304-305. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 72. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 51.

²⁹⁸ HAUF I VALLS, Albert G., 2011e, p. 374 y 379.

²⁹⁹ HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 330-331.

³⁰⁰ ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 12.

³⁰¹ LLORENÇ I GADEA, Alfons, 1987 p. 17. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 326, 369 y 396. CÀMARA I SEMPERE, Hèctor, 2007-2008, p. 41-42. HAUF I VALLS, Albert G., 2011d [1990], p. 415-

diferencia de estos casos, cuando la abadesa describía una escena, no solamente la elaboraba “[...] *en termes de pura significació espiritual*” —fruto de su educación franciscana—, sino que la concebía siguiendo unos patrones novelescos,³⁰² para a una misma vez humanizar y acercar el texto a la vida diaria de las clarisas sin perder el misticismo.³⁰³

Pero aparte de esta concepción novelesca, su *Vita Christi* destaca por el gran contenido áulico, pues organiza su texto como un relato caballeresco en el que Cristo, el héroe, decide, acuciado y alentado por María y las virtudes, sus doncellas,³⁰⁴ enfrentarse a los pecados del hombre, asumir el sufrimiento y morir, para luego, triunfar sobre la muerte, vencer al demonio y rescatar del Limbo a los patriarcas.³⁰⁵ Según Hauf, se podría decir de su trabajo sería: “[...] *un llibre de cavalleries celestials que resultà útil i asequible a les seues monges*”.³⁰⁶

Como Isabel de Villena provenía del mundo de la nobleza, tenía impregnado un regusto aristocrático que se deja entrever entre las líneas de la *Vita Christi*, manteniendo un pomposo protocolo ceremonial. Como ejemplo, tenemos el momento en que María acepta recibir en su seno la encarnación de Dios (cap. XXXVII), pues para celebrarlo, empiezan unos festejos reales. El arcángel san Miguel, el camarlengo, por orden del Padre baja y engalana a su esposa con joyas y vestiduras dignas de una emperatriz, hechos que ocupan una considerable cantidad de capítulos. Luego, se ordena que le rindan homenaje la jerarquía celeste y después Adán y sus hijos.³⁰⁷ Ya en su día, Ramón Ferrer estableció un claro paralelismo entre esta celebración con las fiestas solemnes realizadas para y por los monarcas aragoneses, destacando la que se hizo a Juan I y

416. HAUF I VALLS, Albert G., 2011e, p. 377. PAPA, Cristina, 2011 [1994], p. 423. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 26. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 87.

³⁰² Hauf califica esta lectura como la novela rosa teológica. HAUF I VALLS, Albert G., 2011d [1990], p. 416.

³⁰³ ALEMANY FERRER, Rafael, 1993, p. 311 y 313. CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 16. MUÑOZ, Ferran, 2002, p. 63 y 72. BERNETT, David, 2011 [2006], p. 427. FUSTER, Joan, 2011a [1968], p. 403-406. HAUF I VALLS, Albert G., 2011c [1991], p. 420. HAUF I VALLS, Albert G., 2011e, p. 375. PAPA, Cristina, 2011 [1994], p. 421. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 20 y 36. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 145. LÓPEZ PICAZO, Myriam Criado., 2016, p. 77-95. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2016, p. 57-76.

³⁰⁴ Se ve claramente que la relación entre María, la reina, y las virtudes que la acompañan, sus damas, es jerárquica y de vasallaje. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 307.

³⁰⁵ BERG SOBRE, Judith, 1979, p. 303. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 325. CÀMARA I SEMPERE, Hèctor, 2007-2008, p. 45. HAUF I VALLS, Albert G., 2011c [1991], p. 418. GRAÑA CID, María del Mar, 2016, p. 96-127.

³⁰⁶ HAUF I VALLS, Albert G., 1991, p. 124.

³⁰⁷ GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 309-313. HAUF I VALLS, Albert G., 2011c [1991], p. 419. HAUF I VALLS, Albert G., 2011d [1990], p. 411.

Violante de Bar en 1392 cuando visitaron la ciudad por las innumerables coincidencias entre festejo y texto.³⁰⁸ Otros casos serían el de la procesión solemne que acompaña el espíritu de Cristo hasta el Limbo (cap. CLXXXVI) o la Coronación de la Virgen (cap. CCLXXXIX) en donde se describen al detalle las tres coronas que recibe María: la primera es de oro con doce adornos de carbunclos (como rubíes) y le es presentada por el Altísimo. Lesley Twomey entiende esta corona como una prefiguración del dogma inmaculista, puesto que fue creada antes de que la vida despertara en el mundo, sabiendo Dios que María nacería sin el Pecado Original. La segunda corona dada por su Hijo, se decora con hojas de mirto en referencia a los dolores pasados por la Virgen; el mirto es una planta con propiedades sanadoras relacionada con el matrimonio — pudiendo aludir así a las nupcias de María con Dios—y en ocasiones se la ha representado como símbolo de la Crucifixión y la victoria sobre el pecado y la muerte.³⁰⁹ La tercera le es entregada por el Espíritu Santo y representa su coronación como novia. De esta manera, se remarcan los tres papeles de la Virgen: hija, madre y esposa.³¹⁰

En agosto de 1497 se publicó póstumamente la *Vita Christi*³¹¹ en el taller del alemán Lope de Roca por encargo de Aldonça de Montsoriu, la sucesora en el cargo de abadesa de Isabel de Villena. Esta había muerto en 1490, sin voluntad de divulgar su obra, pero Aldonça explica que la propia reina de Castilla, Isabel la Católica, la cual era sobrina tercera de la de Villena, “*hauia scrit al Batle general de aquest seu regne de Valencia*” pidiéndole una copia impresa del libro “*ordenat per la illustre dona Elionor, alies Sor Ysabel de Billena*,”. Fue así como empezó la divulgación de la VCV, la cual por decisión de la propia autora quería que fuese anónima, así como explica la de Montsoriu. No obstante, la nueva abadesa reivindica la importancia de conocer la autora y por eso escribe que:

“E, puix ella, humil religiosa, resta loada de hauer callat lo seu nom en la composicio de tant digne libre, yon crech attenyer no poch merit dauant Deu en publicar lo nom de tant singular mare, de immortal memoria digna: Sor Ysabel de Billena lo ha fet; Sor Ysabel de Billena la compost; Sor Ysabel de Billena ab elegant y

³⁰⁸ FERRER NAVARRO, Ramón, 1972, p. 294-295.

³⁰⁹ LEVI D'ANCONA, Mirella, 1977, p. 237-241.

³¹⁰ LLORENÇ I GADEA, Alfons, 1987 p. 22. CÀMARA I SEMPERE, Hèctor, 2007-2008, p. 45. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 190-192.

³¹¹ Durante este *any de les morts* un gran número de valencianos perdieron la vida, entre ellos y aparte de la abadesa de la Trinidad, el obispo Jaume Pérez. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 77.

*dolç stil la ordenat, no solament per a les deuotes sors y filles de hoberdiencia que en la tanchada casa de aquest monestir habiten, mas encara per a tots los qui en aquesta breu, enugosa e transitoria vida viuen.*³¹²

La segunda edición en 1513 por mano de Jordi Costilla incorporó ilustraciones, quizás por la propia voluntad didáctica de la misma obra. La de 1527 en Barcelona añadió 42 grabados.³¹³ En esta línea, según Agustín de Sales, cronista de la Trinidad, en su *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad* (1761) (cap. VI-XI) recoge con base en la tradición que Isabel de Villena elaboró unas pinturas y una serie de cuadros tejidos o bordados sobre la *Vita Christi* para que ayudaran visualmente a su comprensión y, aunque esto se imposible de certificar, la anécdota casa muy bien con esa presencia de la imagen como ayuda para la contemplación.³¹⁴

En el panorama peninsular hay que destacar como artífices de las *Vitae Christi*, las obras de Constanza de Castilla (antes de 1405-1478), Íñigo López de Mendoza (1419-1479), Diego de San Pedro (¿1437-1498?), Ambrosio Montesino (¿1444?-1514), Juan Padilla (1490-1521), Comendador Román (XV), o Juan López de Salamanca (XV). Estos trabajos se inspiran en los escritos de franciscanos de temática devocional como las *Meditationes Vitae Christi* o la *Imitatio Vitae Christi* del cartujano de Sajonia, y, en menor medida, el *Exercitatorio espiritual* de García Jiménez de Cisneros. Las *Vitae*, como apunta Joan Molina, iban destinadas en su mayoría a la parte femenina del estamento nobiliario: López de Mendoza escribe su *Vita Christi* a petición de Juana de Mendoza (1360-1431); Diego de San Pedro afirma escribir *Pasion trovada* a sugerencia de una monja; fray Ambrosio Montesino dedicó la mayoría de coplas sobre pasajes de la Pasión a damas de la nobleza castellana; y Juan López de Salamanca la compuso para doña Leonor de Pimentel, condesa de Plasencia (ca. 1442-1486), aunque se encuentra incompleta, pues termina con la encarnación.³¹⁵ Por su parte, Constanza de Castilla, como también hará Isabel de Villena, escribe sus obras para que sean leídas en la comunidad femenina que gobierna, siendo la mayoría integrantes de la alta nobleza. La

³¹² En: VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. I, p. 5-6. FERRER NAVARRO, Ramón, 1972, p. 288. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 322. HAUF I VALLS, Albert G., 2011e, p. 373-374. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 12. Lamentablemente no tenemos constancia de que tipo de repercusión obtuvo la obra en las tierras castellanas. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 39.

³¹³ FERRER, Montserrat, 2010, p. 52. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 39. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 29.

³¹⁴ SALES, Agustín, 1761, p. 90-91. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 395. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 23-24. DEURBERGUE, Maxime, 20121, p. 145.

³¹⁵ ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 25.

voluntad de componer estos textos en castellano refleja el interés de hacerlos accesibles al pueblo llano, desconocedor del latín.³¹⁶

Todas estas obras, tanto las castellanas como las catalanas, fueron propagadas por la península con la intención de hacer llegar la nueva espiritualidad a todos los rincones. Junto a los textos autóctonos, también se realizaron traducciones de los escritos de Groote, Kempis o Ludolfo de Sajonia. Ejemplos son el encargo del prior de la cartuja de Porta Coeli, Francesc Maresme, a Pere Cardona, presbítero en Lliria, para la copia de la *Imitatio Vitae Christi* de Ludolfo de Sajonia, fechado en València el 5 de febrero de 1422, o el de Antonio Martí para la del *Llibre dels Àngels* de Eiximenis a data de 27 de mayo de 1431.³¹⁷ Palma Martínez-Burgos, basándose en Marcel Bataillon, afirma que el cardenal Cisneros fue decisivo para la expansión de las corrientes devocionales a causa de sus reformas. Estas propiciaron el ambiente ideal para la difusión de los manuales meditativos y, también, para la reedición de escritos teologales como los de san Jerónimo, san Andrés o santo Tomás. Sin embargo, a pesar del empeño para conseguir traducciones en lengua vulgar, estas llegaron tardíamente, como es el caso de las *Meditationes Vitae Christi* que no se tradujeron al castellano hasta finales del siglo XV. Por ello, no es extraño que se desarrollaran *Vitae Christi* en la península, o que se tradujesen como la de Eiximenis, para suplir la carencia de lecturas devocionales accesibles a toda la cristiandad.³¹⁸

3.3. Pintar y esculpir la devoción

Tras este repaso por la historia de la mística bajomedieval y su recepción en la comunidad literaria y teologal valenciana, quedaría por examinar cómo fue recibida esta nueva espiritualidad por el plano artístico una vez ya había sido consolidada y tratada por los intelectuales de la época y de qué manera se beneficiaban los fieles de los productos visuales para la comunión entre ellos y Dios.

La meditación es fundamental como nexo para la comunicación entre el fiel y los personajes santos. Al derramar su gracia santificadora en el corazón humano, Dios despierta las emociones del corazón —amor, devoción, humildad dolorosa y esperanza

³¹⁶ MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 89-90. ROBINSON, Cynthia, 2008, p. 122-125. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 17.

³¹⁷ SANCHIS SIVERA, Josep, 1999, p. 61-62.

³¹⁸ MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 97. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 11.

alegre— toda vez que entreteje el alma del pecador con la redención. Cuando es tocada por la divinidad, la persona se experimenta a sí misma como una participante subjetiva que contribuye hacia su propio acercamiento a la eternidad: ella misma ama y ella misma lleva a Jesús en su corazón. En esta correlación entre ambos mundos, si la meditación desempeñaba un papel primordial, no menos importante es el de la visualidad.³¹⁹

De acuerdo con las teorías del arte de la memoria, la naturaleza humana tiene la capacidad innata de dibujar en la mente y archivar los bocetos a partir de la visión o asociación de una o varias imágenes. El meditador reúne fragmentos de su experiencia visual y los ordena y clasifica. La memoria se configura como una estructura arquitectónica con dependencias en las que se almacena la información, para que, aunque esta desaparezca, la referencia permanezca. Esta ayuda artificial no es algo ajeno y desconocido, pues viene validada en las propias Escrituras con ejemplos como el canto del gallo que hace recordar a Pedro la promesa que había realizado a Cristo (Mt 26, 69-75; Mc 14, 66-72; Lc 22, 54-62; Jn 18,15-27). No obstante, cuando el signo de la memoria es una imagen, el impacto es mayor dada su capacidad retentiva. En cada caso, el estilo cognoscitivo de la persona se conforma en razón del contexto del objeto, de la capacidad interpretativa que uno posea, de las categorías, de los dibujos básicos y de las costumbres de inferencia y de analogía, por lo que cada individuo entiende las manifestaciones artísticas en su imaginación de modo distinto. Es así como a través de un cine mental, la constelación de imágenes religiosas que bombardeaban al creyente se sucedían una tras otra, estableciéndose conexiones y asociaciones diferentes según la persona.³²⁰

Por ello, para poder imaginarse a uno mismo como espectador de las alegrías y penas del Salvador, era necesaria una recreación de representaciones guardadas en el recuerdo. Se alcanzaba de este modo, la compasión, la ternura y el amor mediante la empatía con la visualización de escenas de la vida de Cristo, la Virgen o los santos. Anselmo de Canterbury (1033/1034-1109) dirá que:

³¹⁹ HAMM, Berndt, 2016, p. 14-15. Quisiéramos puntualizar que en las sucesivas páginas vamos a abordar distintas cuestiones, como el arte de la memoria o el poder de las imágenes que, si bien son importantes para nuestro discurso, no podrán ser tratadas con el detalle y la especificación que merecerían en una tesis dedicada enteramente a ellas.

³²⁰ YATES, Frances A., 1974 [1966], p. 69-130. BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 46. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 224-225. CARRUTHERS, Mary J., 2008 [1990]. CARRUTHERS, Mary J., 1998, capítulos 1 y 3. PARSHALL, Peter, 1999, p. 456 y 460. CARRUTHERS, Mary J.; ZIOLKOWSKI, Jan M., 2003. KIRKLAND-IVES, Mitzi, 2015, p. 49.

“¡Oh buen Jesús! Cuan dulce eres en el corazón del que piensa en ti y te ama. Y, ciertamente no sé, porque no puedo comprender totalmente, porque eres mucho más dulce en el corazón del que te quiere en aquello que tienes de carne que de Verbo; más dulce en aquello que tienes de humilde que en lo sublime. Porque es más dulce a mi memoria verte nacido en el tiempo de una madre virgen que contemplarte, en el esplendor, engendrado por el Padre antes de la luz; ver que tú mismo te consumiste, que acogiste una forma servil más que en forma de Dios igualarte a él; es más dulce verte morir en el madero en presencia de los judíos que reinar en el cielo sobre los ángeles; verte sujeto a todas las cosas que elevado sobre ellas; y más dulce verte como redentor de aquellos que deben morir que verte como creador de aquellos que no existían”.³²¹

Desde la llegada de Gregorio el Grande (ca. 540-604) a la sede de san Pedro, se justificó el uso de la imagen como apoyo visual para explicar la fe, principalmente cuando el creyente era analfabeto, y como mediadora entre el devoto y la divinidad.³²² No obstante, esta última aplicación tardó en fraguar en la mentalidad y mientras que en Bizancio los iconos eran entendidos como autoritativos reflejos de los prototipos, en Occidente se les consideraba más una barrera que una piedra de toque para la experiencia contemplativa. La teoría de la imagen se consolidó en la *ratio triplex*: función didáctica —se enseña con ellas como si fueran libros—, mnemónica —para que los dogmas de fe y vidas de santos, de Jesucristo y de María estuviesen más presentes en las memorias al ser exhibidos diariamente— y afectiva —para excitar sentimientos de devoción.³²³ Sin embargo, existió una problemática sobre la aceptación de que los productos visuales pudieran proporcionar simulacros de lo divino. Con el culto a las reliquias y la devoción de las órdenes mendicantes, en especial las femeninas, la percepción que de estas se tenía varió y la teología medieval, con base en los planteamientos gregorianos, remarcó y subrayó la importancia de la *ratio triplex*. Así, santo Tomás de Aquino, por ejemplo, afirmaba que se debía permitir la institucionalización de las representaciones de temática santa o divina en la Iglesia por la instrucción [*ad instructione rudium*], el recordatorio [*ut incarnationis mysterium et*

³²¹ Cfr. RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 292-293. Original: “*Iesu bone, quam dulcis es in corde cogitantis de te et diligentis te! Et certe nescio, quia nec plene comprehendere valeo, unde hoc est quod longe dulcior es in corde diligentis te, in eo quod caro es, quam in eo quod Verbum; dulcior in eo quod humilis, quam in eo quod sublimis. Siquidem longe dulcius est memoriae diligentis te videre te ex matre Virgine in tempore natum quam in splendoribus ante luciferum a Patre genitum, temetipsum exinanivisse, servique formam accepisse quam in forma Dei æqualem te Deo esse, dulcius te videre coram Iudæis mori in ligno quam dominari super angelos in coelo, intueri te inter omnia subiectum quam super omnia prælatum, hominem humana pertulisse quam divina Deum gessisse, redemptorem esse pereuntium quam conditorem esse non existentium*”. *Patrologia Latina*, 158 col. 770A.

³²² “La taumaturgia [...] se reconoce como propia de las imágenes de devoción”. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, 2013, p. 134. También: HONÉE, Eugène, 1994, p. 157.

³²³ HAMBURGER, Jeffrey F., 1998, p. 111-112.

sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat] y la veneración [*ad excitandum devotionis affectum*]. San Buenaventura fue otro autor que amplió estas ideas ayudando a que se reafirmasen estas teorías sobre la imagen.³²⁴

Es interesante anotar este último aspecto, el de *excitandum devotionis affectum*, ya que, en él, el de Aquino está sentando las bases para la creación de una efigies y escenas más emotivas. Había sido Felipe, canciller de Notre-Dame de París (1160-1236), quien, recogiendo las teorías de Juan Damasceno (676-749), distinguió entre un concepto ontológico de la imagen (*in essendo*) y uno semiótico (*in significando*).³²⁵ Fue de esta manera cómo cristalizó una corriente de pensamiento que consideraba el prototipo sagrado, pero desde una óptica semántica. Así, se entendía que una representación del Salvador no era el propio Cristo, pero sí lo manifestaba. Esta argumentación arraigó en el París del siglo XII y su testimonio fue recogido por Alberto Magno (1193/1206-1280) y su discípulo santo Tomás.³²⁶

El mismo Aquinate argumentaba, a través de la fórmula del *transitus* —una suerte de transferencia entre prototipo y reproducción—, que las representaciones de figuras divinas o religiosas no debían adorarse en tanto que materia, sino que el honor era transferido a su modelo:

“[...] el movimiento del alma hacia la imagen es doble, de una parte hacia la imagen misma en tanto que objeto, y de otra hacia la imagen como imagen de otra cosa [...] en el segundo caso, el movimiento hacia la imagen en cuanto imagen de otra cosa es idéntico al movimiento hacia la cosa [...] se sigue de ello que la misma reverencia se debe a la imagen de Cristo como a Cristo mismo. Igual que Cristo es adorado en forma de *latria*, en consecuencia su imagen debe ser adorada en forma de *latria*”.³²⁷

Santo Tomás argüía que: “El hombre no puede entender sin imágenes [*phantasmata*]; la imagen es la similitud de la cosa corporal, pero la intelección lo es de los universales, que han de ser abstraídos a partir de los particulares”. Concebía que la memoria se encontraba en la parte sensitiva del alma donde se recogían las impresiones sensoriales

³²⁴ AQUINO, santo Tomás de, *Commentarium super libros sententiarum: Commentum in librum III*, dist. 9, art. 2, c. 2. BUENAVENTURA, San. *Expositio in quatuor libros sententiarum*, lib. 3, dist. 9, qu. 2. Cfr. FREEDBERG, David, 1982, p. 149, n. 53. BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 61. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 15.

³²⁵ EL CANCELLER, Felipe, 1985 [ca. 1225-1228], VI.3., p. 974.

³²⁶ YATES, Frances A., 1974 [1966], p. 81-103. CARRUTHERS, Mary J., 2008 [1990], p. 172-194. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 33-34.

³²⁷ TOMÁS DE AQUINO, santo, *Summa Theologiae*, p. 3, q. 25, a. 3. Cfr. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 34.

y dónde pertenece la imaginación. Además, *per accidens*, se hallaba asimismo en la zona intelectual. Por ello, para santo Tomás de Aquino, la cognición humana era más potente respecto a las *sensibilia*, es decir, recordaba mejor las cosas espirituales e intelectuales con formas corporales. En las propias Sagradas Escrituras se usan metáforas poéticas y se tratan asuntos devocionales en claves físicas. Para el Aquinate, las imágenes mentales eran una herramienta necesaria que, junto a los *loci*, los lugares, favorecían la reminiscencia, el recuerdo y la imaginación.³²⁸

No será, sin embargo, hasta los siglos XII y XIII cuando se superaron plenamente las reticencias hacia el empleo de las efigies religiosas, remarcando su capacidad pedagógica en el uso de la evangelización, si bien con la precaución de no caer en la idolatría. A pesar de la aceptación de las imágenes en el mundo cristiano a causa de sus cualidades anagógicas y educativas, siempre se advirtió de no confundir la materia artística con aquello que se figuraba. San Vicente Ferrer advertía en sus sermones del peligro de confundir el objeto con el mismo personaje divino representado y, consecuentemente, honrar equívocamente la manifestación artística. Esta dicotomía entre veneración y adoración provocó grandes debates en el seno de la cristiandad que no se resolvieron hasta Trento, cuando se actualizó aquello decretado en el I Concilio de Nicea (325). De este modo, se constituyó que las representaciones visuales propagaban la vida de Cristo y de los santos y los dogmas de la fe, despertaban la vocación y la oración, y movían al ejemplo y a la imitación de las vidas santas.³²⁹

No obstante, el riesgo de idolatría siempre estuvo presente, consustancialmente al progreso de la teoría de la imagen durante la Edad Media. En Dt 4, 23-24 el Creador sentencia: “No os hagáis ningún ídolo ni figura de las que el Señor vuestro Dios os ha prohibido hacer, porque el Señor vuestro Dios es un Dios celoso, ¡un fuego que todo lo consume!”. Pero la taxativa restricción se halla en Ex 20, 4, pues el segundo mandamiento censura la creación de efigies divinas y cualquier tipo de honra.³³⁰ También en Éxodo, el Altísimo le indica a Moisés que: “[...] no podrás ver mi rostro,

³²⁸ *Summa Theologiae*, I, I, q. I, a. 9. YATES, Frances A., 1974 [1966], p. 91-101 y 120, para la cita p. 91. CARRUTHERS, Mary J., 2008 [1990], p. 18-19. Sobre la importancia de los *loci* y su tratamiento, véase CARRUTHERS, Mary J., 2008 [1990].

³²⁹ BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 61. MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 38-40. TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2002, p. 38. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 26. BETTINI, Maurizio, 2015, p. 129-130. Más en: FREEDBERG, David, 1992 [1989], capítulo 14.

³³⁰ BEVAN, Edwyn, 1940, p. 46-83. GUTMANN, Joseph, 1971, p. 3-16. GUTMANN, Joseph, 1977, p. 5-25. GUTMANN, Joseph, 1979, p. 121-150. SED-RAJNA, Gabrielle, 1987, pp. 81-88. PRIGENT, Pierre, 1990, especialmente p. 1-35. BESANÇON, Alain, 1994, p. 123-205. KEEL, Othmar, 2002, p. 65-98. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, p. 60.

pues ningún ser humano puede verlo y seguir viviendo” (Ex 33, 20). Por su parte, san Pablo parece recoger el testigo y expone en I Cor 2, 9, versículo evocado de Is 64,3: “Ni ojo vio, ni oído oyó, ni pasó por el corazón del hombre, las cosas que preparó Dios para los que le aman”.

Para contrarrestar estas proscipciones, la teología cristiana dispuso que, con la encarnación de Jesús en el vientre de la Virgen, el artista tenía la potestad de utilizar la idea de la imagen del hombre creada a similitud de la de Dios en su Hijo. En las cartas escritas por el apóstol san Juan tras su destierro en Patmos dice que: “Sabemos que, cuando él se manifieste, seremos semejantes a él, porque le veremos tal como es”. Del mismo modo, se recogió otro argumento dado por san Pablo que validaba las pruebas visibles en las materias de la fe en Rm 1, 20: “[...] desde la creación del mundo las perfecciones invisibles de Dios su eterno poder y su divinidad se han hecho visibles a la inteligencia a través de las cosas creadas”. Se debía tener en cuenta el inicio del Evangelio del mismo apóstol: “Y el Verbo se hizo carne” (Jn 1, 14), pues la palabra era el mismo Creador que se materializaba en forma humana. Parecía que existía un deseo, incluso necesidad, para dar materialidad a la voz divina.³³¹ En palabras de Jeffrey Hamburger:

*“Faith, far from being blind, aspires to a fullness of vision that goes beyond anything that can be imagined from a merely human perspective. Mysticism, at least mysticism understood as the experiential cognition of God (“cognitio Dei experimentalis”), cannot, it turns out, be imagined without recourse to the visible, however it is defined”.*³³²

Por su parte, el II Concilio de Nicea estipuló que:

“La representación figurativa [...] está de acuerdo con la proclamación evangélica, y confirma la Encarnación del verbo de Dios, encarnación verdadera, y no imaginaria [...] esta representación aporta un beneficio similar al del relato evangélico, ya que las cosas que aluden recíprocamente la una a la otra sin duda llevan consigo el reflejo la una de la otra”.³³³

Sin embargo, la problemática de su representación persistía por la confrontación con la doctrina cristológica. La divinidad no se podía plasmar visualmente en Cristo ni

³³¹ FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 448-449. HAMBURGER, Jeffrey F., 2000a, p. 47-48. HAMBURGER, Jeffrey F., 2004, p. 113-115. KESSLER, Herbert L., 2015 [2004], p. 65-77. KESSLER, Herbert L., 2007. HAMBURGER, Jeffrey F., 2012, p. 277-293.

³³² HAMBURGER, Jeffrey F., 2012, p. 284.

³³³ Cfr. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 26. Más en: RUSSO, Luigi, 1997, p. 147. SCHMITT, Jean-Claude, 2002, p. 63-95.

tampoco esta unida a su humanidad, lo que provocó una ambigüedad a la hora de establecer su imagen. Si se muestra al Salvador clavado en el madero, se corre el riesgo de negar su muerte física y si está con los ojos cerrados, puede dar pie a rechazar su naturaleza divina. En el sínodo de Arras de 1025, promovido por Gerardo de Cambrai (ca. 975-1051), se estableció que:

“Los más simples de la Iglesia y los iletrados contemplan a través de los trazos de la pintura lo que no pueden percibir por vía de las escrituras. Cuando veneran estas imágenes (*species*), es a Cristo al que adoran, en la humildad por la cual ha querido sufrir y morir por nosotros, Cristo subido en la Cruz, Cristo sufriente en la Cruz, muriendo en la Cruz, Cristo sólo y no la obra de mano del hombre. No se adora el tronco de madera, pero a través de esta imagen visible, se excita el espíritu interior del hombre. La Pasión es la muerte que Cristo ha sufrido por nosotros, grabándose en el corazón igual que en el pergamino”.³³⁴

Por otro lado, el mito de la creación en la que el hombre había sido concebido, en palabras del Altísimo, “a nuestra imagen, según nuestra semejanza” (Gn 1, 26), lo elevaba a *opus Dei* sobre las obras manufacturadas y concedía potestad a la suposición de que la efigie del Salvador podía trasladarse al lienzo o la tabla.³³⁵ Desde inicios del cristianismo, la creación de imágenes había caracterizado la nueva fe. Si bien parecía que la representación de los personajes santos había sido relegada, demostrando una superioridad del intelecto sobre los sentidos, las evidencias pictóricas de estos primeros siglos atestiguan la profusión de efigies y escenas religiosas y el disgusto de apologistas como Tertuliano (ca. 160-ca. 220) o Clemente de Alejandría (mediados del siglo II-211/216).³³⁶ Esta reticencia se mantuvo a lo largo de los siglos a pesar del innegable triunfo de las imágenes y aún en el siglo XII, personajes como Pedro Abelardo (1079-1142) o Ruperto de Deutz (ca. 1075-1129) denostaban cualquier representación que no fuese el crucifijo.³³⁷

³³⁴ Cfr. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 27 y para la cita p. 31. También en: SCHMITT, Jean-Claude, 2002, p. 80-85.

³³⁵ CAMILLE, Michael, 2000 [1989], p. 50. LADNER, Gerhart B., 1962. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 196-197. HAMBURGER, Jeffrey F., 2004, p. 113-114.

³³⁶ “[...] desde el principio de la historia escrita los seres humanos han investido de divinidad objetos materiales, como si ése fuera el único modo de poder abarcarla. Éste es el hecho —cognoscitivo además de histórico— contra el que se han manifestado los filósofos”. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 84, 442-443, para la cita p. 88.

³³⁷ SCHMITT, Jean-Claude, 2002, p. 82-85. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 31.

No obstante, que la representación de lo divino se aceptase no eximió de las contradicciones que se sucedieron por el temor y las condenas de idolatría.³³⁸ El fiel honraba las imágenes, aunque la realidad es que era complicado establecer los límites, y se les acusaba de adoradores. Según Lucas de Tuy (segunda mitad del siglo XII-1249), los albigenses solían irrumpir en las iglesias cantando himnos a Venus, haciendo burla de los cánticos que dirigían a las efigies religiosas.³³⁹ También la comunidad judía criticó al cristianismo de idólatra, aunque curiosamente, estos eran condenados por los cristianos por el mismo pecado. El caso más paradigmático era el del Becerro de Oro, entendido como una renuncia a la Ley en detrimento de un ídolo pagano. Estos pasajes y escenas veterotestamentarios eran interpretados siguiendo una relación tipológica con Cristo, antítesis de aquello sobre lo que venció. En definitiva, se intentaba propagar la idea de permanencia del pueblo de Israel como idólatra, perpetradores de antiguos ritos y adoradores de lo material.³⁴⁰

Diálogo contra los judíos (ca. 1120) del converso Pedro Alfonso de Huesca (¿1062?-¿1140?) además de ser un temprano ejemplo de la polémica idolátrica en la península, es también una notable muestra de la defensa de la imagen cristiana frente a las acusaciones de los seguidores de la ley Mosaica.³⁴¹ Aunque crítico en algunos casos como la antropomorfización de Dios, establece unos paradigmas con los que enfrentarse a las burlas y argumentos judaicos, pues a partir de entonces, la *querelle* ocupó un lugar destacado en los tratados contra el pueblo judío. Dirá Pedro Alfonso de Huesca (ca. 1062-ca. 1140) en *Diálogo contra los judíos* que:

“Ni fabricamos ídolos ni los adoramos; más bien hacemos una cruz y ponemos sobre ella la imagen de un hombre, y por la cruz designamos el altar, y por la imagen, el sacrificio que sobre el altar se hace. Pues como sobre el altar se sacrificaban animales así sobre la cruz fue inmolado el Cordero de Dios. Y como no se preocupaban de los restos de las piedras con las que se construía el altar, así no nos preocupamos de qué se hace la cruz o la imagen superpuesta. Y postrándonos ante el altar, así como Salomón y otros no adoraban a éste sino a Dios, así

³³⁸ Más en: KAMERICK, Kathleen, 2002. HALBERTAL, Moshe; MARGALIT, Avishai, 2003. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, primera parte. FREEDBERG, David, 2017.

³³⁹ DE TUY, Lucas, 1612, 3.4, p. 161.

³⁴⁰ CAMILLE, Michael, 2000 [1989], p. 182-197. KESSLER, Herbert L., 2000, capítulos 1, 2 y 4. STRICKLAND, Debra H., 2003, p. 108-109.

³⁴¹ Más en: PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, p. 71 y ss.

nosotros, arrodillándonos ante la Cruz no adoramos esa cruz o la imagen superpuesta, sino a Dios Padre y a su Hijo Jesucristo”.³⁴²

Además, se les culpaba de ser iconoclastas con las obras cristianas, probablemente debido a los tratados de apologética judeo-cristiana de principios del siglo XII que enfrentaban a teólogos de ambas religiones.³⁴³ Esta disputa terminaría por establecer una diferenciación clara en torno a la representatividad de lo divino según que fe, y provocaría la identificación de los cristianos con la creación y uso de imágenes a la vez que potenciaba su desarrollo. Por otro lado, la denuncia iconoclasta promovería la concepción de leyendas y escenas en la que los judíos profanarían efigies religiosas.³⁴⁴

Hasta el Concilio de Trento, aparecieron dos posturas contradictorias e incompatibles: los que se defendían de la acusación de idolatría minimizando la importancia de las figuras santas, entendidas solamente desde sus cualidades mnemotécnicas y sin contenido espiritual, y los que las consideraban un reflejo de aquello representando, significando pues, que cualquier afrenta contra estas suponía un ataque directo al prototipo. Por ejemplo, para Alfonso de Madrigal el Tostado (1400-1445) la prohibición veterotestamentaria se refería únicamente al culto, no a la creación, legando la adoración al arquetipo. Dejaba de lado la idea tomista de la *latría*, al menos para los crucifijos, pues la veneración debía ser *ultra imaginem*. También estipulaba que la pintura era mejor que la escultura para no incurrir en el pecado de la idolatría — porque hay menos indicios de realidad y la ilusión de la imagen, aunque parezca viva y sustituya el cuerpo físico sigue habiendo un distanciamiento estético y de diferenciación—³⁴⁵ y que los modelos fuesen humanos, es decir, Cristo, la Virgen y los santos; así, se debía eludir la representación de temas místéricos como la Trinidad. Por último, el Tostado anotaba los peligros de la superstición y de los iconos milagrosos y

³⁴² Cfr. Original en: GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 33. Original en: “*Neque enim ydolaf fabricamus aut adoramus, immo crucem facimus et ei imaginem hominis superponimus et per crucem quidem altare, per imaginem vero sacrificium, quod super altare fit, designamus. Sicut enim super altare animalia sacrificabantur, ita et super crucem immolatus fuit dei agnus. Et sicut de lapidum reliquiis, quibus altare construebatur, cura nulla erat, quid fieret, ita et de reliquiis crucis vel superpositae imaginis, quid fiat, non curamus. Et sicut Solomon et alii, ante altare procidentibus, nequaquam illud, immo deum solum adorabant, ita et nos, ante crucem genua flectentes, nequaquam crucem illam aut imaginem superpositam, immo deum patrem et eius filium Iesum Christum adoramus*”. DE HUESCA, Pedro Alfonso, 1996, p. 192.

³⁴³ SCHMITT, Jean-Claude, 1992, p. 245-454. También: SCHMITT, Jean-Claude, 1987, p. 271-311. SANSTERRE, Jean-Marie, 1999, p. 113-130, especialmente 116 y ss. SCHMITT, Jean-Claude, 2003, p. 143-178. También: BETTINI, Maria, 2006. ASSELT, Willem van; GEEST, Paul van; MÜLLER, Daniela; SALEMINK, Theo (ed.), 2007.

³⁴⁴ PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, p. 66-76. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 33.

³⁴⁵ CAMILLE, Michael, 2000 [1989], p. 60-61. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 241.

taumaturgicos derivados de la teoría del *transitus* que otorgaba una cualidad vital y un poder a la imagen que le permitía dispensar favores.³⁴⁶

Este último punto es interesante en tanto que avala en gran medida el triunfo de las representaciones en el cristianismo. Si la teoría que ratificaba la creación de efigies religiosas ya comportó reticencias que continuaban presentes varios siglos después del II Concilio de Nicea, peor fue aceptar la creencia de que estas estaban vivas y obraban prodigios. A lo largo de todo el medievo, especialmente desde el siglo XIII con los crucifijos, serán comunes los relatos y las leyendas de imágenes que obraban milagros o que auxiliaban a los fieles.³⁴⁷ Cesáreo de Heisterbach (ca. 1180-ca. 1240), por ejemplo, a inicios de la centuria escribió entre sus *exempla* una serie de historias sobre iconos de Cristo en la cruz vivientes, algunas de las cuales fueron incorporadas a las *Cantigas de Santa María* (ca. 1280-1284).³⁴⁸ El mismo autor incluyó en *Diálogos de milagros* un catálogo de portentos orquestados por imágenes de la Virgen y que tuvo su eco de nuevo en las *Cantigas*.³⁴⁹

Esta capacidad prodigiosa de las efigies santas derivaba de las teorías paganas de la posesión o animación. Desde el antiguo Egipto existía la creencia de que espíritus, divinos o demoníacos, habitaban en estatuas o representaciones bidimensionales. Los primeros cristianos condenaron estas ideas, a veces desde el escepticismo y otras desde la ironía, y consideraban que, si realmente había alguna entidad escondida en las esculturas, esta debía ser diabólica. Es por ello por lo que empezaron a sucederse historias y leyendas en torno a santos con la capacidad de expulsar esas presencias, pues con el tiempo las imágenes de los dioses egipcios, griegos, romanos y nórdicos se habían asociado con los demonios, especialmente a partir de la Edad Media. Se producía de esta forma un combate visual y pedagógico entre las fuerzas del orden y las del caos, ocultadas estas en las imágenes, con lo que se esperaba defender las fronteras ideológicas contra las amenazas del paganismo y, sobre todo, de la adoración. De hecho, en estas centurias apareció la representación alegórica de la Idolatría.³⁵⁰

³⁴⁶ FREEDBERG, David, 1992 [1989], capítulo 12. KESSLER, Herbert L., 2015 [2004], p. 157-170. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, primera parte, especialmente p. 79-87. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 25-35.

³⁴⁷ JANSEN, Katherine L., 2005, p. 203-227.

³⁴⁸ HEISTERBACH, Cesáreo de, 1998. GOLSENNE, Thomas, 2015, p. 179-192. SANSTERRE, Jean-Marie, 2015, p. 169-178.

³⁴⁹ YARZA LUACES, Joaquín, 2002-2003, p. 205-246. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 32.

³⁵⁰ Véanse los ejemplos en GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2012, p. 231-254.

Pero como hemos visto, esta condena no se limitaba a las efigies demoníacas, pues las religiosas también eran susceptibles de inducir a la confusión con el modelo. Si el poder taumatúrgico era una de las razones, a partir del siglo XIII apareció otro factor esencial, la búsqueda de la verosimilitud del prototipo con el arquetipo. A los avances técnicos se sumó la necesidad de un realismo que muchas veces venía otorgado por sus capacidades milagrosas o su origen divino. En ocasiones, era en el reino onírico donde se podía contemplar a las figuras santas con la misma apariencia que en sus representaciones.³⁵¹ Esta semblanza o transubstanciación era la que permitía acrecentar la emoción del fiel que podía creer que se encontraba ante una verdadera imagen real de Cristo, el santo o la Virgen.³⁵²

No se puede olvidar la capacidad que tiene el arte para provocar y estimular las emociones humanas. David Freedberg dice en *El poder de las imágenes* que:

“Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se trasportan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo”.³⁵³

Es la obra artística la que vuelve presente al ausente y vivo al difunto, ayuda a la memoria y despierta la piedad transformando el material inerte. Con la dificultad que suponía ascender directamente al plano del intelecto sin los objetos visibles, la representación de la divinidad actuaba como nexo entre el fiel y el venerado, pero siempre vigilando no confundirlo con el prototipo. Las imágenes adquirían, de este modo, y según qué propósitos, distintas formas e iconografías.³⁵⁴ El artista podía alterar

³⁵¹ SCHMITT, Jean-Claude, 1989, p. 297-321.

³⁵² GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 34-35.

³⁵³ FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 19.

³⁵⁴ “Si aparecían en un retablo ante el que se procedía a la oración colectiva institucionalizada o en una tabla de oratorio privado, como objeto que debía facilitar la meditación; si formaban parte de un paso procesional, en el que el elemento patético y teatral se extremaba, o de un retablo de cofradía o hermandad, en el que se tendía a la representación de imágenes de temple más íntimo y familiar; si se desplegaban en un gran retablo de un importante centro monástico o en una pequeña ermita dedicada a un santo «apotropaico», en la que tal imagen estaba menos concebida como ejemplo de virtudes cristianas que como objeto de los votos, rogativas y suplicas de los fieles, al ser tenidos como especialistas de una «agencia de seguridad social» general.” MARÍAS, Fernando, 1989, p. 222.

los tipos iconográficos de sus obras, ya que confiaba en que los espectadores los reconocieran, permitiéndose el lujo de variar, ajustar y modificar ciertos aspectos.³⁵⁵

De esta manera, como se buscaba un acercamiento más pronunciado con el creyente, ampliado con la nueva espiritualidad, las representaciones visuales descendieron de los muros y de los altares para instalarse, con mayor asiduidad, en los libros de oraciones, en los libros de horas y en la *Biblia pauperum* o Biblia de los pobres, para ilustrarlos y hacer más claro aquello de que se hablaba.³⁵⁶ Aunque había quienes podían contemplar la Pasión a través de la concentración por medio del texto, los incapaces de alcanzar esas cotas precisaban de la ayuda de lo visual. Un ejemplo sería Heinrich Suso (1300-1366) que podía conmoverse hasta el punto de grabarse las iniciales de Cristo en el pecho y clavarse una cruz en la espalda. No obstante, este místico recuerda que las efigies religiosas le provocaron visiones dependientes de lo que él veía.³⁵⁷

Desde los inicios del cristianismo y ante la necesidad de plasmar visualmente las Sagradas Escrituras, entre la palabra escrita y la imagen se establecía una conexión que facilitaba la comprensión del mensaje, dado que debían ser entendidas conjuntamente, especialmente en casos como manuscritos miniados. De lo contrario, se podía provocar una alteración del significado, difuminándolo y haciéndolo menos evidente.³⁵⁸ Autores como Antoni José Pitarch establecieron en su momento que el arte estaba subordinado a la literatura, puesto que las imágenes eran las que configuraban el referente visual de las palabras textuales.³⁵⁹ Sin embargo, como ya ha venido siendo rebatido, no cabría considerarla tanto una subordinación como una complementación, dado que cada disciplina tiene sus particularidades y las dos se unen para lograr un fin equivalente, la comprensión de la fe cristiana. Es más, se documenta una retroalimentación entre las manifestaciones literarias y las artísticas, pues en ocasiones es la propia iconografía la que influye tanto en los místicos, como en sus obras.³⁶⁰ Este es el problema al que se refería Michael Camille cuando expuso que existía una cierta iconoclastia filológica en

³⁵⁵ BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 55. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 65, 88. Cynthia Robinson opina en *Imagining the Passion* que, a pesar de las influencias nórdicas, los temas se mantuvieron y no hubo una gran novedad iconográfica. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 319.

³⁵⁶ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 30-39.

³⁵⁷ FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 208-209. HAMBURGER, Jeffrey F., 1998, p. 197-232. HAMBURGER, Jeffrey F., 2000b, p. 353-408.

³⁵⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura, 2011, p. 301. HAMBURGER, Jeffrey F., 2014. LEE, Hye-Min; PÉREZ-SIMON, Maud, 2015, p. 291-303.

³⁵⁹ JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1985, s. p.

³⁶⁰ MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 97. HONÉE, Eugène, 1994, p. 157-158. FRANCO MATA, Ángela M^a, p. 26. Complétese con: ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 326-372.

el campo del arte, puesto que se producía una “[...] *eradication of the text by the art historians*”, mientras que en el ámbito literario se daba una iconoclastia artística por “[...] *the excision of the image by philologists*”.³⁶¹

Con esta unión de texto e imagen, no solo se conseguía un mayor conocimiento de las cuestiones dogmáticas y religiosas, sino que se promovía un tipo de oración particular e individual en el que cada cual veía, asociaba e imaginaba distintamente. El devoto practicaba ejercicios espirituales que necesitaban un alto nivel de visualización personal de los contenidos bíblicos, hagiográficos y, especialmente, de las vidas de la Virgen y de su Hijo. Palabra y imagen empezaron a convertirse en dramáticos instrumentos destinados a mover a la contemplación e imitación de la vida del Redentor, tal y como anota James Marrow acerca de “[...] *the recognition of the potential of serial meditation upon Christ’s life and passion as an effective means of exciting feelings of spiritual love and compassion*”.³⁶²

Como la capacidad de crear este universo mental no estaba al alcance de toda la población por la exigencia de conocimientos y de una potente imaginación, se precisaba de la ayuda externa de las imágenes. En este proceso, las obras religiosas se encontraban en un primer estado, y su misión era ayudar a la creación de dibujos internos que permitiesen la superación del mundo de los sentidos para acceder a la contemplación anicónica de Dios. De este modo, se establecía una analogía entre la visualidad externa del pintor y la interna del fiel, pues uno impregnaba en los lienzos y en la madera su imaginación, y el otro se nutría de estas representaciones para alimentar la suya. Así, mediante un proceso ocular, es decir, sensorial, y psicológico, lo material era percibido visualmente y pasaba a formar parte del intelecto, de la imaginación y la memoria.³⁶³

Como Jean-Claude Schmitt expone, la imagen o *imago*: [...] “*désigne les images mentales les productions immatérielles et évanescentes de imaginaire de la mémoire du rêve dont les hommes ne conservent que des traces fugitives écrites ou figurées mais*

³⁶¹ CAMILLE, Michael, 1996, p. 378. Como decíamos, este planteamiento de estudio ya ha sido superado. Aunque aún hay trabajos centrados en describir el contenido de las obras que obvian, quien sabe si a propósito o por desinterés, la narrativa o el texto —y a la inversa desde la filología—, cada vez más hay una concienciación de la importancia de analizar los productos artísticos desde distintas ópticas y campos, como apuntábamos en la introducción.

³⁶² MARROW, James 1979, p. 8

³⁶³ CARRUTHERS, Mary J., 2008 [1990], p. 18-55.

dont la psychologie et la psychanalyse nous ont appris en notre siècle importance cruciale pour histoire des individus et des groupes”.³⁶⁴

Es por ello por lo que las imágenes físicas se observaban con los ojos mortales, mientras que las mentales lo hacían con los del alma. Las obras sensibles enseñaban la representación casi tangible de lo divino para que el creyente la pudiese imaginar con mayor facilidad. La errática mente humana se asía a estas para elevarse del plano material al mental y de ahí al espiritual; se encontraban con la divinidad cuando se contemplaban sus *simulacra*. Esta es la razón por la que asignaban al Creador un cuerpo humano, pues les era imposible representar lo invisible y acudían a su manifestación física, el Hijo del Hombre. La empatía producida por la afinidad con la efigie humana del dios cristiano permitía que hubiera una mayor excitación y experiencia con el prototipo, provocando emociones al meditar sobre la vida de Cristo. Es así como esperaban acceder a niveles cognoscitivos más elevados siguiendo la estela que las imágenes religiosas les brindaban.³⁶⁵

La tendencia por la cual los textos se esfuerzan por introducir elementos del mundo cotidiano como ropajes o enseres, demuestra el interés por elaborar relatos concretos con los que conseguir una mayor participación mental a través de las asociaciones. La fusión de la realidad con la historia bíblica —“simultaneidad de lo no simultáneo”—, no sólo obedecía a un interés por el mundo circundante, sino que servía para propiciar la elaboración mental del mundo diferente que constituía lo sagrado.³⁶⁶ El *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* de pseudo-Beda (principios del siglo VII) argumentaba que era necesario imaginar al Salvador como si se estuviese recreando su martirio: “[...] cuando te lamentes, actúa como si tuvieses a nuestro Señor sufriendo ante tus mismos ojos y como si estuvieras allí para recibir tus oraciones”.³⁶⁷ De la misma forma, las imágenes se impregnan de esta cualidad para hacer aún más creíble aquello que se está observando. Lesley Twomey, por ejemplo, realiza un análisis sobre la relación existente entre las descripciones de las vestiduras y joyas de la Virgen

³⁶⁴ SCHMITT, Jean-Claude, 1996, p. 4.

³⁶⁵ YATES, Frances A., 1974 [1966], 69-130. RINGBOM, Sixten, 1983 [1965], p. 11-71. BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 66. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 196, 201, 225-227. BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 547 y 550. HAUF I VALLS, Albert G., 1997, p. 37-38. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 4-5.

³⁶⁶ AICHINGER, Wolfram, 2011 [2003], p. 428.

³⁶⁷ *PL*, 94, cols. 561-562. Cfr. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 206.

en la *Vita Christi* de Isabel de Villena con las de los artistas contemporáneos.³⁶⁸ El pintor, pues, procuraba no caracterizar los detalles de las personas ni de los sitios para no particularizar su obra y que el espectador pudiese imaginarse a sí mismo en las escenas sagradas. Tal y como apunta Michael Baxandall, artistas como Giovanni Bellini (1433-1516), pintaban individuos y lugares generalizados, pero masivamente concretos y distribuidos siguiendo una sugestión narrativa, como se detecta en su *Transfiguración* (ca. 1460, Museo Correr, Venecia).³⁶⁹ El espectador se recreaba viendo las figuras representadas porque eran como él y se sentía reflejado en la escena representada.³⁷⁰

Pero además de la palabra escrita y la imagen, había otro instrumento con el que conseguir que el creyente asimilase los contenidos religiosos, el sermón. Desde el IV Concilio de Letrán (canon X) se estipuló que:

“Entre las demás cosas que están relacionadas con la salvación del pueblo cristiano, se considera especialmente necesario para él el alimento de la palabra de Dios, ya que como el cuerpo se nutre de lo material, así el alma de lo espiritual, porque no solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios. Por ello, como a menudo sucede que los obispos debido a múltiples ocupaciones o a enfermedades o ataques hostiles o bien a otras cuestiones, no se bastan por sí mismos a administrar la palabra de Dios al pueblo, sobre todo, por las extensas y dispersadas diócesis, sancionamos por disposición general que los obispos elijan a los hombres idóneos para desempeñar en buenas condiciones el oficio de la santa predicación”.³⁷¹

³⁶⁸ Más en los capítulos “The Fabric of Society: Dressing, Underdressing, and Gifting in the Sor Isabel’s Writing” y “Shoes, shoes, shoes: Stepping out in Style”. TWOMEY, Lesley K., 2013, p. 133-178.

³⁶⁹ Aunque hayamos hecho referencia a este artista italiano, por seguir el comentario de Baxandall, en el caso valenciano ocurre exactamente lo mismo. Los personajes secundarios, e incluso en ocasiones, los principales, son representados con rostros genéricos que permitan asociaciones con el mundo real. BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 67-68.

³⁷⁰ Véase el ejemplo dado por Giovanni Dominici (1356/1357-1419) *Regola del governo di cura familiare* (1400-1405) para la crianza de los hijos. La primera recomendación es la de la necesidad de tener pinturas en casa para que los pequeños observen e imiten los modelos visuales. DOMINICI, Giovanni, 1860, p. 131-132. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 23-24.

³⁷¹ Cfr. RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 287-318. Original: “*Inter cetera quae ad salutem spectant populi Christiani pabulum verbi Dei permaxime noscitur sibi esse necessarium, quia sicut corpus materiali, sic anima spirituali, cibo nutritur, eo quod non in solo panem vivit homo, sed in omni verbo quod procedit de ore Dei. Unde cum saepe contingat, quod episcopi propter occupationes multiplices, vel invaletudines corporales, aut hostiles incursus, seu occasiones alias per se ipsos non sufficiunt ministrare populo verbum Dei, maxime per amplas dioecesses et diffusas, generali constitutione sancimus, ut episcopi viros idoneos ad sanctae praedicationis officium salubriter exequendum assumant, potentes in opere et sermone, qui plebes sibi commissas, vice ipsorum, vice ipsorum, cum per se idem nequiverint, solite visitantes, eas verbo aedificant et exemplo quibus ipsi, cum indiguerint congrue necessaria ministrent, ne pro necessariorum defectu compellantur desistere ab incepto*”.

La predicación precisó de herramientas eficaces como los *exempla*, colecciones de historias que ayudaban a ilustrar los temas. Prontamente, las órdenes mendicantes con los dominicos a la cabeza, pasaron a utilizar el sermón fuera del ámbito eclesiástico desde donde había nacido. La petición laica por participar más activamente en cuestiones religiosas promovió que los escritos en latín fuesen traducidos de forma temprana a las lenguas vulgares para que, de este modo, llegasen a un mayor público y no solo a los clérigos. Se añadieron fragmentos de *lectio divina*, oraciones vocales y vidas de santos, todo ello con expresiones y ritmos que invitaban a la persuasión.³⁷² Expone Paul Zumthor al respecto: “La misma predicación «seria» recurre a lo cómico, a lo grotesco, una cierta bufonería se mezcla con la expresión de la fe. El sermón es la exhibición de un actor ejecutando un drama popular”.³⁷³

Junto a la predicación en público, además, se hacían servir imágenes como complemento de evangelización.³⁷⁴ En ocasiones estas eran utilizadas en prácticas mnemotécnicas para crear representaciones mentales de efigies o escenas inexistentes que luego eran descritas al auditorio. La imaginación, como se ha comentado anteriormente, desempeñaba un papel destacado y permitía establecer unos patrones con los que arengar a los fieles. Beryl Smalley, por ejemplo, recoge el caso del franciscano John Ridevall que parece haber inventado una imagen o *imago agens* —según la manera definida por el *Rhetorica ad Herennium* (ca. 90 aC), el tratado de retórica más antiguo conservado hasta el momento—, de la idolatría con la descripción de una prostituta ciega, con las orejas mutiladas, con el rostro deformado y lleno de enfermedades y pregonada con una trompeta. No hay constancia de un modelo así, pero como referente memorístico destinado al sermón, sigue unas pautas que permitan excitar la memoria mediante la percusión y persuasión. Esta técnica derivaría del método tomista de ordenación de imágenes con inscripciones para la memorización mediante una argumentación detallada.³⁷⁵

³⁷² RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 290-291.

³⁷³ ZUMTHOR, Paul, 1989 [1987], p. 289. También: PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2009, p. 26.

³⁷⁴ POLO DE BEAULIEU, Marie Anne; BERLIOZ, Jacques, 2015, p. 379-388. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2019, p. 103-135.

³⁷⁵ También incluye el caso del dominico Robert Holcot. SMALLEY, Beryl, 1960, p. 114-115. YATES, Frances A., 1974 [1966], p. 120-126. CARRUTHERS, Mary J., 2008 [1990], p. 172-194 y 291-293.

Dentro del espectro de imágenes utilizadas en el sermón, la más corriente y usual era la del crucifijo, signo icónico del cristianismo.³⁷⁶ Esta fue utilizada por gran cantidad de oradores como san Vicente Ferrer o, más tardíamente, el arzobispo san Juan de Ribera (1532-1611) que lo alternaba con una efigie conocida como el “Cristo de la fe”.³⁷⁷ De hecho, el citado santo dominico insistía en el papel mnemónico y ético de las obras religiosas y recomendaba a su auditorio: “[...] ‘*quan tu veus la ymaga del crucifixi deus reduir a memòria: Oo!, axí fo crucificat mon senyor Jesuchrist; o la de la verge Maria: Oo!, així fo una verge que parlí lo Fill de Déu omnipotent*’”.³⁷⁸

En el sermón, además de la oración persuasiva y del uso de obras religiosas, tenían especial relevancia la *elocutio* (expresión) y la *pronuntiatio* (ejecución), habilidades dentro de la retórica, que permitían al orador obtener una relevancia destacada.³⁷⁹ No hay que olvidar que uno de los factores del triunfo de la predicación vino dada por la imposta y el carácter que se le otorgaba a la voz.³⁸⁰ Este era la última de las tres vías de comunicación del triángulo de expresión medieval definidas por Paul Zumthor: literatura, figuración y oralidad. No solamente había que “[...] *representar* el texto-en-acto”, sino que se trataba casi de una *performance* en la que el auditorio también debía participar. Se podían cantar los sermones, intervenían actores, había instalaciones que permitían aparecer ángeles o demonios, casi como un teatro. Por ello, junto a la oralidad era también sumamente importante la gestualidad.³⁸¹

Tanto es así, que hasta los pintores transmitían a sus obras cualidades gestuales reconocidas por el pueblo. De hecho, la orden benedictina estableció un corpus de gestualidades según la posición de las manos que fue asumido por el mundo pictórico. Por ejemplo, para afirmar se levanta el brazo suavemente para que el dorso de la mano enfrente al observador, mientras que, para el dolor, se aprieta el pecho con la palma de la mano.³⁸² Algunos de los casos más paradigmáticos de esta mímica corporal son las de las imágenes del santo predicador Ferrer arengando con las manos a su auditorio. Se

³⁷⁶ Su importancia es tal, que, hasta el propio iniciador de la escisión protestante, hará uso de él. Dice Hans Belting que Lutero se servía de este por ser un signo icónico de la palabra predicada. BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 622.

³⁷⁷ BROSEL GAVILA, José Jaime, 2000, p. 181.

³⁷⁸ VICENTE FERRER, san, 1934, vol. II, *In die Sancte Johannis*, p. 14. También: TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2002, p. 42. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 170.

³⁷⁹ Surgió toda una retórica cristiana que buscaba remarcar las habilidades y cualidades de los oradores. MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 99. Amplíese con: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 96-113.

³⁸⁰ ZUMTHOR, Paul, 1989 [1987], p. 151-152.

³⁸¹ ZUMTHOR, Paul, 1989 [1987], p. 267-321, para la cita p. 269. SCHMITT, Jean-Claude, 1990.

³⁸² BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 83-90.

puede comprobar en la controvertida tabla del posible san Vicente Ferrer, sin atribución ni datación concreta del Museo de Bellas Artes de València (siglo XV) o en el Retablo de san Vicente Ferrer de Miguel del Prado (documentado en València durante el primer tercio del siglo XVI) también en el Museo de Bellas Artes de València (primer tercio del siglo XVI) que comentaremos en el cuarto capítulo.³⁸³ Más interesante, aunque fuera del panorama valenciano, es la pintura del Maestro de la Visión de santa Gúdula (activo en el último cuarto del siglo XV) del Convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya en Los Corrales de Buelna (Cantabria). Aquí el santo aparece sosteniendo una tablilla con la efigie de Cristo *Maiestas* con los muertos levantándose.³⁸⁴

Paralelamente a la ilustración de los libros religiosos, cuya producción como se ha podido comprobar se incrementará con la llegada de las devociones nórdicas a la cabeza de las *Vitae Christi*, y al sermón con representaciones artísticas, aparecerán piezas de pequeño formato destinadas a servir como intermediario entre el orante y Dios. El poder emotivo que estas tenían, o capacidad *excitativa*, certificada desde el II Concilio de Nicea, estaba tomando una relevancia mayor. En València, su penetración en los hogares se documenta entre la segunda mitad del siglo XIV y principios del XVI. En este caso, y a diferencia del de las imágenes públicas, la atención de la curia no desarrolló un papel tan acusado. En la península, no obstante, sí que parece que hubo algunas limitaciones y algún intento de control por medio de la Inquisición, de los reformadores monásticos y, más tardíamente por la reina Isabel de Castilla y sus consejeros como el cardenal Cisneros.³⁸⁵

La iconografía, pues, no se vio sometida a un escrupuloso escrutinio eclesiástico, permitiendo una proliferación de temas con licencias artísticas que fue denostado por

³⁸³ Otro caso es el del retablo de san Esteban (1555-1562) de Juan de Juanes (1503-1579) tratado por Juan Luís González. El santo es representado en distintas posturas expresivas que, con el auxilio de las manos, se convierte en una clara ayuda para la elocución. La mano derecha extendida del santo mártir en la escena de la predicación en la sinagoga y el *ictus* de sus dedos expresarían la grandeza y ardor puestos en sus palabras. GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luís, 1999, p. 29.

³⁸⁴ Para más información véase: CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2016, especialmente p. 95 y capítulo 7.

³⁸⁵ Uno de los ejemplos más conocidos en tratar este tema, sería una carta supuestamente atribuida al papa san Gregorio en el siglo VIII. Esta va dirigida a un ermitaño llamado Secundinus que le había pedido al papa una imagen de “Nuestro Salvador”. El pontífice cumplió su demanda entregándole no solo una, sino tres: un crucifijo y dos paneles, uno del Salvador y su Madre, y otro de san Pedro y san Pablo. San Gregorio Magno, *Lib. IX, Epistola LII Ad Secundinum*, en *PL*, 77, cols. 990-991. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 199. HONÉE, Eugène, 1994, p. 158. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 7.

algunos teólogos y religiosos.³⁸⁶ Uno de ellos fue san Vicente Ferrer que criticó el añadido de las alas a los ángeles, pues no había descripción de ellas en el Antiguo Testamento ni aparecían representadas en las pinturas paleocristianas. Serían, más bien, ejemplo de apropiación, en este caso de la *Niké* griega. Otros, como Ramon Llull, sí las tolerarían.³⁸⁷

No hay que entender, empero, que las obras de gran formato y públicas quedaban excluidas de esta función meditativa. Se ha estipulado que al tener una monumentalidad física e iconográfica y encontrarse en espacios de concurrencia, la intimidad desaparecía y, por tanto, no se podía acceder a un elevado grado de afinidad con la divinidad. Es cierto que las imágenes públicas o de altar, como los retablos, en su mayoría se dedicaban a santos locales, por lo que las fiestas y las ceremonias litúrgicas se celebraban en su honor, relegando a un segundo término las figuras de Cristo y María. Sin embargo, en los monumentos retablísticos se destinaban dos lugares claves para contener representaciones, tanto del Hijo de Dios, como de su Madre, y, de este modo, que estuviesen siempre presentes en la retina de los fieles: la espiga, normalmente una Crucifixión o una Coronación de la Virgen, y el centro de la predela, generalmente con un Varón de Dolores o incluso ocupando todo el espacio con escenas del ciclo de la Pasión.³⁸⁸ Con la adopción de la oración silenciosa, difundida a partir del siglo XIV, se permitía la recitación interna aun en los oficios religiosos. Así, aunque de carácter público, también podían servir para la meditación. No obstante esto, la comunidad, tanto laica como religiosa, no desaprovechó la oportunidad de adquirir de imágenes de pequeño formato como tablas, dípticos, trípticos o polípticos, para la plegaria personal. Esta predilección por obras de reducida dimensión no debería entenderse como un abandono o falta de funcionalidad de las de gran tamaño. Ambas lograban el mismo objetivo, si bien unas permitían una mayor intimidad y las otras ofrecían colectividad.³⁸⁹

³⁸⁶ BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 55. BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 562. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 94. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 164. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007b, p. 81.

³⁸⁷ TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2002, p. 43.

³⁸⁸ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 172. Entre los siglos XIV y XV se codificó la estructura del retablo con una imagen central del titular con fondo de oro, tablas laterales con episodio de su vida, un pináculo con la Crucifixión o menos frecuente la Coronación de la Virgen, una predela con una serie de santos, el Varón de Dolores o escenas de la Pasión y guardapolvos decorados con santos. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 150.

³⁸⁹ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 53. BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 595. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 343. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 91-92.

Los primeros ejemplos de estas manifestaciones artísticas se pueden rastrear hasta mediados de la Edad Media y, en concreto, en los monasterios y conventos del siglo XIII desde donde se extendió extramuros por la mediación de franciscanos y dominicos, pues sus edificios se encontraban generalmente en el centro urbano y tenían una estrecha relación con los laicos. De hecho, fue especialmente a través de la orden de san Francisco como se extendió la creencia del poder de las imágenes para exteriorizar y estimular las emociones, principalmente en relación a los textos literarios.³⁹⁰ Un temprano ejemplo del uso de imágenes por los conventuales se encuentra en la historia de un tempranísimo escrito dominico, datado en 1260. En él se cuenta que, en las celdas, los frailes tenían representaciones de la Virgen y de su Hijo crucificado ante sus ojos —cabría entenderlas como pequeños paneles pintados colgados de los muros— para que cuando leyesen, orasen o durmiesen, siempre estuviesen presentes en su recuerdo.³⁹¹

En València, la aparición de estas imágenes en los hogares vino propiciada por la buena coyuntura económica en la que se encontraba después de la superación de las crisis de la Peste Negra y de las Guerras de la Unión (1347-48) y de Castilla.³⁹² Estas mejoras de la condición de vida permitieron que gente con un patrimonio económico limitado adquiriesen para sus domicilios bienes de cierto lujo como son las pequeñas tablas de las que hablamos, amén de cortinas, telas pintadas, muebles decorados, estampas, etc. Además, ello provocó el establecimiento de un mercado en el que poder comprar todo este abanico de obras asequibles, hechas de antemano según la moda y los gustos de la clientela. Se diferenciaban del típico contrato entre comitente y artista, lo que generalizaba imágenes de módico precio y escaso valor, pero de gran demanda por el bajo coste. Este tipo de venta se documenta desde el siglo XIII, nacida en las *panden* de las ciudades flamencas en donde el comercio de copias de originales exitosos era un hecho frecuente y socialmente aceptado.³⁹³ Aunque no había connotaciones negativas en estas reproducciones, se debe apuntar, que esto originó una brecha en las propiedades del arte, estableciéndose una distinción entre obras de primera calidad y aquellas de

³⁹⁰ HONÉE, Eugène, 1994, p. 159. MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, 1990, p. 100. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 91.

³⁹¹ “*In cellis habebani eius [sc. Mariae] et Filii crucifixi imaginem ante oculos suos, ut legentes et orantes et dormientes ipsas respicerent et ab ipsis respicerentur, oculis pietatis.*” Cfr. HONÉE, Eugène, 1994, p. 159. También: FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 24-26.

³⁹² FURIÓ, Antoni, 2001, p. 112-116.

³⁹³ WILSON, Jean C., 1983, p. 621-627. EWING, Dan, 1990, p. 558-584.

consumo, destinada a las masas populares.³⁹⁴ De Flandes e Italia, especialmente, se divulgó a otros territorios, y, en especial, al Reino de València, a causa del frecuente contacto mercantil. Se estableció un mercado de segunda mano a partir de las almonedas post-mortem, ya que, cuando se adquirían estas piezas, no se valoraba que fuesen elementos artísticos o que tal o cual mano hubiese participado en su realización, sino que tuviesen un contenido piadoso. La existencia de estas compra-ventas certifica la importancia del uso de las obras religiosas para la comunidad cristiana, invalidándose así las prohibiciones del siglo XIII recogidas en los *Furs* de la ciudad³⁹⁵ que estipulaban que las efigies sacras no podían elaborarse ni exponerse en público bajo pena de veinte sueldos.³⁹⁶ Esta obsesión por adquirir este tipos de representaciones revela la necesidad de los devotos, fuesen cristianos viejos o nuevos, de poner de manifiesto ante toda la comunidad su vinculación y participación en la fe, garante externo de la actitud interior.³⁹⁷

En el caso de la realeza o la nobleza, estas imágenes se ubicaban en espacios acondicionados como capillas u oratorios para disponer de un aura de mayor religiosidad similar a la de un lugar sacro. La reina María de Castilla tenía en su capilla, tal y como se documenta en el inventario posterior a su muerte, un pequeño retablo con la efigie de Cristo.³⁹⁸ Otro ejemplo se puede hallar en el folio 281v del *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (Londres, British Library, ms. Add. 28962) donde se está celebrando la liturgia en la capilla del palacio real junto a la escolanía y con un retablo con la imagen de la Virgen con el Niño en el centro.³⁹⁹ Además, en algunos

³⁹⁴ “*Per la nostra part, un primer acostament als inventaris medievals valencians ha permès constatar el gran abast d’aquest fenomen de vulgarització de les imatges a les llars. Dels que hem exhumat directament als arxius, un nombre important, 95 —un 65% del total— comptaven entre els bens descrits amb algun tipus d’imatge i d’ells 60 —el 40.81%— disposaven de retaule o de taules pintades amb motius religiosos, percentatges realment alts que impliquen que aquest fenomen no havia restat com a privilegi d’uns pocs, sinó que s’havia introduït entre una àmplia capa de la societat urbana que es podia permetre adquirir les dites peces.*” GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 167.

³⁹⁵ “*Dels vults e de les imatges. Los vults ne les imatges de Déus ne dels sants públicament no sien entallats, ne feits ne pintats en les places, ne sien posats ne portats a vendre per les places; e qui ó farà pach XX sous per pena*”. *Furs de València...*, 1974, p. 123.

³⁹⁶ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 48. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 212-214. BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 562. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 168-169 y 190-192. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 139.

³⁹⁷ BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 548.

³⁹⁸ También se encontraba un salterio, cuatro Biblias en romance, un *Libro de los Sagrados Evangelios*, un libro de *La Natividad de Cristo*, el *Excitatorium Mentis ad Dominum* de Bernat Oliver, el *Tractat de Confessió* de Antoni Canals, el *Tractat de Contemplació* de Eiximenis, dos volúmenes titulados *Espejo del Mundo* y *Espejo de la Cruz* anunciados en el *Speculum Animae* de Villena y el *Vita Christi* de San Buenaventura. TOLEDO GIRAU, José, 1961, p. 46-60. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 148.

³⁹⁹ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2003, p. 91-114. PLANAS BADENAS, Josefina, 2015, p. 211-237.

casos los obispos podían conceder la gracia de que se celebrase misa en estos sitios, por lo que se trasladaba ropa para los sacerdotes y otros objetos necesarios para el oficio. Cuando se iban de viaje se llevaban todos los enseres de la capilla con ellos, justo como puede observarse en una miniatura de mediados del XV conservada en Bruselas en la que aparece el duque Felipe el Bueno (1396-1467) en una tienda levantada con el propósito de imitar una iglesia y realizar misa. Es por ello por lo que se reviste de objetos litúrgicos como un reclinatorio, un altar con escenas de la Pasión o un díptico con la Virgen y una figura orante de rodillas, seguramente el propio duque.⁴⁰⁰ En el ámbito cortesano y real, era común que se representase al comitente en actitud piadosa y orante, —normalmente en soportes de gran calidad como piezas de orfebrería o, en ocasiones, en libros de horas—⁴⁰¹ pues al disponer de un mayor patrimonio económico, podían permitirse el lujo de contratar los servicios particulares de un artista. Aunque también se estimaba el mensaje devocional de las obras, estas respondían más a su estética, a su valor y a su extraña iconografía, entendiéndose así las variantes temáticas que buscaban despertar el interés visual.⁴⁰²

Usualmente, en especial en las familias con limitado patrimonio, las colocaban en cualquier lugar de la casa, inclusive en los más inverosímiles, aunque sobre todo en dormitorios. Esto se explica por la función apotropaica de las obras, pues al representar a personajes santos, se creía que salvaguardarían a los creyentes de los males: enfermedades, muertes súbitas, tormentas, sequías, inundaciones, epidemias, etc. Como ya apuntamos en el capítulo anterior, la mentalidad en la Baja Edad Media entendía a los santos como protectores y defensores del mundo, manifestándose este poder mediante las imágenes. Por tanto, más que por conseguir el favor divino, los cristianos querían beneficiarse de esas supuestas propiedades auxiliadoras. Es por ello por lo que se incrementa el culto a santos como san Cristóbal, santa Bárbara, san Sebastián o san Roque, estos dos últimos protectores de la peste y el primero contra la muerte súbita.⁴⁰³ Juan Vicente García Marsilla, en su estudio “Imatges a la llar”, aporta un listado de los

⁴⁰⁰ HONÉE, Eugène, 1994, p. 161.

⁴⁰¹ Sobre este último punto en la Corona de Aragón y València, véase: PLANAS BADENAS, Josefina, 1999, nº 4, p. 105-120. PLANAS BADENAS, Josefina, 2011, p. 431-477. PLANAS BADENAS, Josefina; DOCAMPO REY, Javier, 2016.

⁴⁰² BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 565-568. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 91 y 94. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 179-182.

⁴⁰³ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 38. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 113-117 y capítulo 6. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 325-326. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 176. Freedberg apunta que había quienes pulverizaban imágenes de papel para consumirlas luego esperando obtener algún efecto beneficioso. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 213.

temas religiosos más representados en donde destacan algunos santos como san Miguel Arcángel o el gigante de Licia.⁴⁰⁴

Pero sin duda, la mayor proliferación de figuras responde a las de Cristo y María, verdaderos paladines de la espiritualidad bajomedieval. Consultando de nuevo el registro realizado por García Marsilla a partir de inventarios post-mortem entre 1370 i 1500, se documentan hasta 25 distintos tipos de representaciones de Madre e Hijo. Así, encontramos desde escenas triunfales como la Coronación de la Virgen, a otras dramáticas como el ciclo de la Pasión y, otras conceptuales como el Trono de Gracia o el Dulce Nombre de Cristo, todo ello en un intento de hacer traslucir la piedad íntima del fiel cuando las contemplase.⁴⁰⁵

Puede comprobarse de esta manera que las representaciones aluden tanto a temas icónicos como a narrativos. Ello responde a la doble necesidad de mostrar a los fieles, por una parte, los sucesos históricos de las vidas de los personajes y, por otra, a encarnarlos como figuras atemporales dotadas de un aura divina. Esta dualidad de las imágenes, *historiae* y *symbola*, permitía un redoblado acercamiento a las efigies santas en tanto que se ilustraban escenas de sus hazañas, para ser imitadas, y se representaban como iconos conceptuales en los que se dejaba transmitir su sacralidad, como adalides de la vida devota.⁴⁰⁶ Las representaciones visuales no se cerraban a una única interpretación, teniendo distintos puntos de vista, por lo que la percepción particular de cada persona ante la visión de estas obras, variaría según su nivel cultural y sus inquietudes religiosas. El creyente veía la manifestación artística de un modo diferente a lo que propugnaba la ortodoxia doctrinal, cargándola de otros significados y creando incluso nuevos programas iconográficos recogidos de las tradiciones hagiográficas orales o locales que serían tomados por los artistas.⁴⁰⁷

La mayoría de las imágenes domésticas, lamentablemente, no han llegado a nuestros días, quizás por la falta de una concienciación artística potente que las protegiese. Por tanto, los estudios al respecto de las piezas, se basan en análisis de inventarios y

⁴⁰⁴ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 172 y 176.

⁴⁰⁵ BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 551. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 171. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 23.

⁴⁰⁶ Amplíese con: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2009, p. 53-75.

⁴⁰⁷ FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 214. HAUF I VALLS, Albert G., 1997, p. 36. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 92. TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2002, p. 41. Sobre el debate entre imágenes narrativas y de culto, véase RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 54-58.

protocolos.⁴⁰⁸ De los ejemplos que sí nos han sido legados, mayoritariamente se ha perdido su contextualización y se adolece de la información relativa al emplazamiento primitivo, las condiciones de su producción o las motivaciones precisas de los comitentes o clientes,⁴⁰⁹ como es el caso de la Virgen de la Leche de Bartolomé Bermejo del Museo de Bellas Artes de València (a partir de 1468) o la Verónica de la Virgen (anverso) y la Santa Faz (reverso) de la antigua colección Durrieu (ca. 1460-1470).⁴¹⁰

3.4. Del triunfo a la derrota de la muerte: la representación del Cristo doliente

Como se ha podido constatar, el uso de las imágenes en la piedad íntima respondía a la necesidad de crear una realidad mental que se complementase con la imitación de las vidas de Jesús, María y los santos, convertidos en modelos de emulación permanente. Se esperaba que el fiel mostrase las mismas cualidades que estos personajes divinos, por lo que las prácticas espirituales adquirían implicaciones éticas y públicas. Los objetos devocionales desempeñaban un papel central en la meditación, afectando a los sentidos y al alma de manera directa. Además, el rol de las prácticas nemotécnicas y de los movimientos físicos asociados a los ejercicios de piedad como arrodillarse, contemplar una pintura, recibir una Sagrada Forma, oler el incienso, escuchar los oficios religiosos o recitarlos o tocar una reliquia afectaban directamente al bienestar del espíritu del fiel. La importancia y participación del cuerpo durante los ejercicios espirituales es una constante que se refleja tanto en las visiones, experimentadas muchas veces a través de la visualización de las imágenes religiosas, como en la propia representación de las mismas. Ludolfo de Sajonia recomendaba la ayuda de soportes materiales, entrando a desempeñar aquí un especial papel el uso de imágenes.⁴¹¹

La efigie religiosa provocaba una empatía con lo visionado y ayudaba reactivando la memoria y los sentimientos sobre las figuras santas en todas las etapas de sus vidas, variando las emociones en detrimento de cada suceso. Si se pensase, por ejemplo, en Cristo resucitado, se experimentaría alegría, pero si se meditase sobre su Pasión,

⁴⁰⁸ Ejemplos serían: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 163-194. MIQUEL JUAN, Matilde, 2013, p. 291-315. Compárese con el caso sevillano: PÉREZ GARCÍA, Rafael M., 2007, p. 55-69.

⁴⁰⁹ MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 93.

⁴¹⁰ ALIAGA MORELL, Joan; NATALE, Mauro, 2001, p. 157-161.

⁴¹¹ Sobre el papel del cuerpo en las prácticas devocionales: HAMBURGER, Jeffrey F., 1998. HAMBURGER, Jeffrey F., 2000a, p. 47-69. HAMBURGER, Jeffrey F., 2000b, p. 353-408.

asaltaría la congoja. La difusión de estos hábitos de contemplar las imágenes y los numerosos tratados preocupados en dirigir la evocación son pruebas suficientes para constatar el triunfo de la visualidad para la excitación de la piedad. El Hijo de Dios se convirtió, a raíz de las *Vitae Christi*, en el modelo de imitación por excelencia, en especial durante el tránsito de sus últimos días por constituir un relato continuo en los cuatro evangelios y por ser el momento clave de la redención.⁴¹² Aunque la Virgen también tuvo una importancia clave, en especial por su papel como intercesora entre el devoto y la divinidad,⁴¹³ en este apartado nos centraremos en la figura del Redentor para poder entender cómo varió su representación a lo largo del medievo. De esta forma esperamos sentar las bases para comprender la creación de nuevas iconografías, de la importancia de la representación del dolor y de como se enmarcaba todo esto en el contexto de integración y evangelización del pueblo converso, pues, como veremos en los sucesivos capítulos, a mayor interés en los sufrimientos de Cristo, mayor protagonismo adquirirían sus torturadores.⁴¹⁴

La representación del Salvador crucificado constituye la mayor paradoja del triunfo sobre la muerte y la salvación humana. La cruz, instrumento vergonzante sobre el que Cristo muere, se transforma en signo de victoria y salvación del cristiano.⁴¹⁵ Esta pena era considerada el mayor de los castigos —el *summum supplicium*, el signo de la vergüenza— para los delincuentes, tanto por el dolor que conllevaba, como por el tiempo en el que tardaba el reo en expirar.⁴¹⁶ La crucifixión era la ejecución de los pueblos bárbaros, adoptada por los romanos para los esclavos y para los crímenes de rebelión, deserción, traición de secretos de estado, asesinato, profecía sobre el bienestar de los gobernantes, ‘impiedad nocturna’ (*sacra impia nocturna*), participación en las *ars magica* y falsificación de testamentos. Todo ello llevó a considerar la imagen de la cruz

⁴¹² “*Affective devotion, characterized by mental and emotional involvement with the various life situations of Christ, attentiveness to the limitations of his humanity, sympathy with his physical pain, and sorrow for the sins of humanity, which were understood to be deeply and causatively entwined with his experience of passion and death on a cross*”. RYAN, Salvador, 2016, p. 71.

⁴¹³ FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 205-210. BELTING, Hans, 2009 [1990], p. 559. HONÉE, Eugène, 1994, p. 158-159. HAUF I VALLS, Albert G., 1997, p. 38. ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 241-316. LAUGERUD, Henning; RYAN, Salvador; SKINNEBACH, Laura Katrine (ed.), 2016, p. 1-9.

⁴¹⁴ Sixten Rigbom presenta en *Icon to Narrative* un listado-resumen de los temas más populares. RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 58-71. James Marrow ofrece un registro detallado de las distintas escenas que configuran el ciclo de la Pasión y sus fuentes, tanto neo como veterotestamentarias. MARROW, James, 1979. También: HAMBURGER, Jeffrey F., 1998.

⁴¹⁵ FRANCO, Ángela, 2002, p. 13.

⁴¹⁶ Al respecto es interesante el clásico: BARBET, Pierre, 1953.

como un tabú contra el cual lucharon las primeras personalidades del cristianismo primitivo, pues se podía asociar a Cristo con un criminal.⁴¹⁷

San Pablo anota que:

“[...] como en la sabiduría de Dios el mundo no conoció a Dios por medio de la sabiduría, quiso Dios salvar a los creyentes, por medio de la necesidad de la predicación. Porque los judíos piden signos, los griegos buscan sabiduría; nosotros en cambio predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, necesidad para los gentiles” (I Cor 1, 21-23).

La intención del de Tarso es darle la vuelta a la situación y ofrecer el punto de vista del propio mártir: ser condenado injustamente por su propio pueblo y traicionado por uno de sus discípulos. Por ello, debería entenderse que, consintiendo la forma humana más baja y cruel para morir, permitiéndose ser avergonzado en una ejecución pública, Cristo otorgaba un halo de santidad a los sufrimientos padecidos:

“[...] *he accepted both the mockery and the death as his divine calling. He had himself crowned with thorns and nailed to the cross in the conviction that he was the God who redeemed the world through his suffering; and the torture, degraded by parody, regained the power of a tragic ritual*”.⁴¹⁸

Pero a pesar de los esfuerzos de san Pablo, no será hasta los tiempos del emperador Constantino I (272-337) que, con la piedad vuelta a la conmemoración de la Pasión, la cruz empezó a adoptar un rol más destacado y a convertirse en la insignia sobre el que se refugiaron los cristianos, un símbolo de victoria. A esto ayudaron personalidades como Cirilo de Jerusalén (ca. 315-386) que afirmaba que el madero más que un instrumento de muerte, debía entenderse como triunfo y victoria, la *crux invicta* o *trophaeum Christi*.⁴¹⁹ De esta manera, mientras que en los siglos III y IV, destacaron en este primer arte cristiano las representaciones en clave simbólica —el crismón o el *ictus*—, a partir del V se estableció la imagen del patíbulo de la cruz en el imaginario visual.⁴²⁰

Esta pasó a ser reverenciada como imagen y objeto, como representación y reliquia, como cuerpo y madera. Debido a que en este instrumento de tortura murió Cristo, su

⁴¹⁷ WIND, Edgar, 1938, p. 243-248. HENGEL, Martin, 1977, p. 33. MERBACK, Mitchell B., 1991, p. 198-217, especialmente p. 201-203.

⁴¹⁸ WIND, Edgar, 1938, p. 244 y para la cita 247. COHEN, Esther, 2009, p. 207.

⁴¹⁹ Cirilo de Jerusalén, *De Christo crucifixo et sepulto, Catechesi* 13,3.4.22.34.36, *Patrologia Graeca* 23, p. 774, 775, 799, 814, 815.

⁴²⁰ OSORIO ARANGO, John Jairo, 2016, p. 163-173.

sangre impregnaba la corteza. Por tanto, no representaba solamente la muerte del Hijo del Hombre, sino también la salvación de la humanidad.⁴²¹ Del *signum* que había significado para el cristianismo, pasó a derivar en *imago*, es decir, en imagen de Jesús, contenedora de su divinidad que daba presencia a lo ausente. Los primeros ejemplos de esta concepción visual de la cruz habían nacido desde una perspectiva bizantino-oriental, retratando el Logos inmortal o *Christus vigilans*, aún vivo y habiendo triunfado sobre la muerte. La otra vertiente será la occidental, que irá desarrollando un acentuado gusto por el dramatismo y el patetismo, subrayando la muerte del Verbo.⁴²² En la zona alemana, a finales del siglo XI, empieza a constatarse una tendencia a remarcar el sufrimiento en las representaciones del Salvador en el madero, aunque dentro de un marco de devoción equilibrada. Sin embargo, a partir de ahora empezará a condensarse, por un lado, el regocijo de la victoria ante la muerte y por otro, la compasión por su sacrificio.⁴²³

A esto ayudó la imagen que se tenía de Dimas, el buen ladrón, que obtuvo la gloria a través de la humillación y el fallecimiento como lo hizo el mismo Jesús. Además, los sufrimientos y el tránsito en la cruz remarcaban la dualidad humana y divina de Cristo, pues, aunque fue su parte mortal la que recibió el escarnio en la carne, no podía separarse esta de su divinidad.⁴²⁴ En el capítulo XCVIII de la *Vita Christi* de Eiximenis en el que se ocupa de los instrumentos de la Pasión, dice que el travesaño horizontal alude a su faceta humana, mientras que el vertical lo hace a la divina. Además, como la madera de la cruz procede del árbol que se plantó en la sepultura de Adán, el sacrificio de muerte por este elemento se traduce como la expiación de los pecados de la estirpe del primer hombre.⁴²⁵

⁴²¹ BYNUM, Caroline W., 2011, p. 115.

⁴²² OSORIO ARANGO, John Jairo, 2016, p. 189.

⁴²³ RINGBOM, Sixten, 1983 [1965]. GRABAR, André, 1985. MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 48-68. FRANCO MATA, Ángela Mª, 2002, p. 15-16. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2002, p. 31. SCHMITT, Jean-Claude, 2002, p. 76-80.

⁴²⁴ “*Abbiamo così un evidente paradosso legato al ritratto di colui che viene considerato il più grande paradosso della fede cristiana: il Dio morto come uomo. L'immagine mostra dunque un uomo, segnato dal destino umano, ma che, in quanto Dio, non poteva morire. La dottrina cristiana limita la morte di Cristo alla sua natura umana, un episodio che dura fino al giorno di Pasqua. Il paradosso dell'unione di morte e vita è conseguenza dell'altro più grande paradosso che afferma l'unione della natura divina e di quella umana in una sola persona. Al fedele, naturalmente, si presentano come 'misteri', non penetrabili con l'intelletto in quanto attuati dalla grazia (divina) nella limitata natura (umana) e che da quest'ultima possono solo essere accettati per mezzo della fede.*” BELTING, Hans, 1986 [1981], p. 4. También: MERBACK, Mitchell B., 1991, p. 25 y 57.

⁴²⁵ EIXIMENIS, Francesc, ca. 1403, cap. XCVIII.

A partir del siglo XII la glorificación del crucificado pasó a sustituirse por la meditación de su dolor y con ello la imagen de este varió y pasó a representar su padecimiento. Si bien más representativa, el carácter simbólico no desapareció, pero el espectador demandaba un parecido más claro con la realidad y con el prototipo. La integración del sufrimiento a la muerte del Hijo de Dios 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,⁴²⁶ y, sobre todo, por la devoción franciscana,⁴²⁷ y tardíamente dominica;⁴²⁸ en el plano artístico, la representación del Salvador doliente triunfará por medio del arte de Flandes.⁴²⁹ 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 Redentor, apareciendo por ello el Cristo doloroso en la cruz.

Citaremos algunos de los más destacados como el Cristo de Santa María in Kapitol o *Gabelkruzifixus*, (1304, Colonia), el *Dévol Crucifix* (1307, San Juan de Perpiñán), el Crucifijo de la capilla de san Crispín y san Crispiniano (San Lorenzo de Panisperna, Roma), el Crucifijo de la sacristía del Convento de San Francesco de Oristano (1320-1330, Cerdeña) y en la península Ibérica los crucifijos de la iglesia de Sanlúcar la Mayor (primera mitad del siglo XIV, Sevilla), de la iglesia de Santiago en Trujillo (1350-1360, Cáceres), de la iglesia parroquial de Barco de Ávila (ca. 1330-1340, Ávila) o el Crucifijo del Salvador (siglos XIII-XIV, parroquia del Salvador, València) (fig. 1).⁴³⁰ En todos ellos se deja entrever un torso huesudo, con heridas, remarcadas las

⁴²⁶ 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.” FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 16-20 y 26.

⁴²⁷ La estigmatización de san Francisco, tal y como se recoge en la *S. Francisci Assisensis vita et miracula* de Tomás de Celano (ca. 1200-ca. 1260/70), es un ejemplo de la imitación de la vida de Cristo, llevada a tan sumo alto grado, que hasta el mismo santo recibe las llagas del Redentor. La cruz para los franciscanos adquiere, pues, una importancia remarcable tanto por este milagro en el que se “crucifica” espiritualmente, pero con dolor real, a san Francisco, como por aquel en el que el que el crucifijo habló al santo fundador. Hasta los mismos escritores franciscanos pusieron de relieve la importancia del instrumento de tortura de Cristo, sirviéndonos de ejemplo el *Arbor Vitae Crucifixae Jesu Christi* de Ubertino da Casale o las *Meditationes Vitae Christi*. HONÉE, Eugène, 1994, p. 164.

⁴²⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 71. KALINA, Pavel, 2003, p. 81-101.

⁴²⁹ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, 2010, vol. 2, n° 4, p. 29-40.

⁴³⁰ Todos estos ejemplos han sido elegidos por su temprana ejecución y por haber sido ya tratados por distintos investigadores. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 26-33. ARCINIEGA GARCÍA, Luís, 2012, p. 81-94.

llagas⁴³¹ y con el rostro demacrado por el sufrimiento mientras inclina la cabeza, vencido por el peso de la muerte. De hecho, y al ser el cuerpo de Jesús el más perfecto de entre toda la humanidad, la percepción del dolor por parte de la carne y el alma era aún mayor.⁴³² Se diferencian así, de los ejemplos románicos que tenían la cabeza erguida y frontal, usualmente con ojos abiertos o entreabiertos y normalmente con cuatro calvos, vivos y sin ofrecer una apariencia en la que se reflejase el dolor.⁴³³ El crucifijo fue, sin duda, la imagen más cultivada, consiguiendo un puesto esencial en los hogares de los laicos valencianos⁴³⁴ gracias a la defensa de teólogos que supieron ver en la cruz el símbolo de identificación cristiana. Uno de ellos fue Ramon Llull que apuntó: *“Fill, guarda en la creu e veges com te representa la passio de Jhesu Christ qui está ab los brassos estesos, e espera que en axí com ell es mort per amor de nos a salvar, que en axí nos no temem mort per ell a honrar.”*⁴³⁵

Otra iconografía que derivó en recurso esencial con el que despertar la empatía del fiel fue el Varón de Dolores, pues no hay que olvidar que una de los puntos clave de la nueva espiritualidad era la provocación de emociones. Según Sixten Ringbom, *“[...] seems to have been the most popular image of indulgence during the fourteenth and fifteenth centuries.”*⁴³⁶ Su origen se puede rastrear hasta el mundo bizantino y se configura con la imagen de Cristo ni vivo ni muerto, enseñando sus llagas o recogiendo su sangre en un cáliz, a veces solo, otras sostenido por ángeles y otras acompañado por la Virgen, el apóstol Juan u otros personajes evangélicos. Tiene también los ojos cerrados o entreabiertos y la cabeza inclinada, con el cuerpo lleno de las heridas infligidas en su martirio y, generalmente, desprovisto de la corona de espinas y cubierto únicamente con el paño de pureza. Este tema del Varón de Dolores se codificó a partir de un pasaje de Isaías (Is, 53, 1-12) al que se le unieron detalles de los Evangelios que permitiesen mostrar el sufrimiento del Redentor. Se debía entender al contemplar su lacerado cuerpo, que el Hijo del Hombre soportaba todas las miserias del mundo más el desprecio de su pueblo. Podría haber servido como la matriz de un esquema en el que abarcar la totalidad de la historia de la Pasión, pues también toman importancia los

⁴³¹ Los estigmas recibieron un renovado impulso con la consolidación del Cristo *patiens*. RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 50.

⁴³² COHEN, Esther, 2000, p. 45-46. COHEN, Esther, 2009, p. 204-205 y 211. Acerca del sufrimiento del alma y el cuerpo como entes unidos, véase de la misma autora y libro el capítulo 7.

⁴³³ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, 2012, n° 28, p. 186-187.

⁴³⁴ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 173-174.

⁴³⁵ LLULL, Ramon, 2006 [1274-1276], p. 25.

⁴³⁶ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 25.

arma Christi. Caroline Bynum los entiende no solo como los instrumentos de tormento, sino también como las armas con las que defender a los pecadores del diablo, pues ellas evocan el pago de la vida de Cristo en beneficio de la salvación humana: “*The arma of God’s auto-sacrifice are literally here the instruments of love*”.⁴³⁷

Parte de su popularidad, pronunciada en los últimos siglos del medievo, vino dada por la atemporalidad de su imagen y por la acentuación en los estigmas, de los que hablaremos con mayor detalle en capítulos posteriores.⁴³⁸ El Varón de Dolores, presentaba aislada la figura de Cristo, sangrando y herido, muerto y vivo a la vez, enseñado su cuerpo como espectáculo del castigo recibido por la obtención de la redención. La imagen, inexistente en cualquier pasaje bíblico o apócrifo, fue creada a raíz de la voluntad por destacar su sufrimiento y por despertar la compasión, por lo que debía quedar enmarcada en un espacio que la alejara de la realidad, pero en la que fuera evidente la carga divina y el profundo simbolismo que escondía. Por esa razón, se encuadra la imagen del rostro, para favorecer un contacto más íntimo y personal.⁴³⁹

La efigie con mayor proyección de este tema lo encontramos en el icono de Cristo conservado en el Sancta Sanctorum de la capilla papal en la Basílica de la Santa Cruz en Jerusalén, en Roma. En el caso valenciano, tenemos, por ejemplo, el *Vir dolorum* de la predela del retablo de san Miguel Arcángel (inicios del siglo XV, Museu de Belles Arts) de Jaume Mateu (documentado en València desde 1402 a 1452, fig. 2) o el de la predela del retablo san Martín con santa Úrsula y san Antonio Abad (ca. 1437-1440, Museu de Belles Arts de València), obra de Gonçal Peris Sarrià (ca. 1380-1451, fig. 3).

En las dos representaciones, un ángel eleva y saca a Cristo del sepulcro, si bien en el segundo caso, además de los estigmas, su cuerpo luce los hematomas de las laceraciones, haciendo más evidente el suplicio que padeció. Además, el mensajero de Dios evita tocarlo si no es a través de un paño, mientras que, en la obra de Mateu, la mano derecha del ángel coge su brazo izquierdo. Tanto una imagen como otra quedan suspendidas en la escena, aisladas y atemporalizadas, enmarcadas por un fondo dorado

⁴³⁷ BYNUM, Caroline W., 2007, p. 201.

⁴³⁸ MARROW, James, 1979, p. 44 y ss. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 26.

⁴³⁹ MARROW, James, 1979, p. 45-67. BYNUM, Caroline W., 2007, p. 150. PUGLISI, Catherine; BARCHAM, William L. (ed.), 2013. KIRKLAND-IVES, Mitzi, 2015, p. 35-54. Para más información véase: PANOFSKY, Erwin, 1997 [1927], p. 13-28. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, 1954, p. 47-62. VETTER, Ewald M., 1963, p. 197-231. BELTING, Hans, 1981. RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 66-68, 107-170. PARSHALL, Peter, 1999, p. 464. PUGLISI, Catherine; BARCHAM, William L. (ed.), 2013. RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 287-318.

que las aleja del plano de la realidad. La iconografía no pertenece a ningún momento concreto de la Pasión y por ello, queda exento de cualquier relación espacio-temporal, pues su única finalidad es remarcar el sufrimiento que padeció el Hijo del Hombre por la redención de la humanidad.⁴⁴⁰

Por otro lado, ambas escenas se ubican en el centro del banco, debajo de la calle principal del retablo, y encima del altar, dónde el sacerdote expone, ensalza y ofrece el cuerpo del Salvador. Para hacer más efectiva esta relación, alguna de las variantes de la *imago pietatis* plasman a un Cristo vertiendo su sangre sobre un cáliz que, o bien es dispuesto en el suelo, o bien es sostenido por un ángel. Un ejemplo de ello, sería el Varón de Dolores de Vicente Macip, tabla principal de un tríptico con la flagelación a la izquierda y el descendimiento a la derecha (fig. 4). En esta, el Hijo del Hombre se lleva una mano al costado, visualizando y ampliando su herida con los dedos (*ostensio vulneris*) para que de esta mane una fuente que se derrama sobre la copa que tiene enfrente. A los lados, y por detrás del sepulcro, san Juan Evangelista y José de Arimatea le sostienen mediante un paño, aunque el apóstol le sujeta el brazo, brindándole una mejor postura para que pueda abrir la llaga. El cuerpo del Salvador está lleno de cardenales y sus estigmas aún brindan la sangre que se desliza por su lacerada carne. La gran carga eucarística de la obra es innegable, y de esa misma forma debía entenderlo el fiel: un manantial del que brota la sangre que limpió los pecados del mundo.⁴⁴¹

Otro tema popular durante el siglo XV es el del *Ecce Homo*, si bien pueden encontrarse algunos modelos del XIV.⁴⁴² Esta iconografía del busto de Cristo se extrae de Jn 19, 15, cuando Pilato presenta a Jesús, flagelado y tocado con la corona de espinas, al pueblo judío mientras les proclama: “Aquí tenéis al hombre”.⁴⁴³ Algunos ejemplos peninsulares provienen de Juan de Flandes (1465-1519), Jan Provost (1465-1529), Joan Gascó (documentado a partir de 1503-1529) o Jan Mostaert (ca. 1474-1552/53), maestros del arte flamenco. Estas imágenes del *Ecce Homo* estaban pensadas para impactar emocionalmente al espectador ante el destino del Hijo de Dios que acepta las vejaciones y los ultrajes a los que está siendo sometido. Encontramos el homónimo a

⁴⁴⁰ RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 311.

⁴⁴¹ RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 304, 310-311.

⁴⁴² Según Gert von der Osten, Erwin Panofsky y Sixten Ringbom, esta iconografía deriva del Varón de Dolores. WIRTH, Karl-August; OSTEN, Gert von der, 1956, p. 692. PANOFSKY, Erwin, 1956, p. 112. RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 145.

⁴⁴³ Ampliase el estudio con: RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 142-146. MARROW, James, 1979, p. 52 y ss. KESSLER, Herbert L.; WOLF, Gerhard, 1998. PARSHALL, Peter, 1999, p. 464.

este tema en la literatura cristocentrista, como es el caso de las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* (1490) de Comendador Román.⁴⁴⁴

En el caso valenciano, tenemos las escondidas imágenes del reconditorio de la catedral de València, en la parte más antigua del templo (ca. 1262), en donde Cristo está siendo presentado a su gente (fig. 5). La cámara, de reducidas dimensiones se localiza en una especie de entresuelo en el muro oeste de la entrada de la sacristía que había sido tapiada hasta el siglo XX, cuando se descubrió después del incendio del 21 de julio de 1936. El espacio parece que servía para salvaguardar la reliquia de una espina de la corona que llevaba Jesús, regalada por el rey san Luís de Francia (1214-1270) a la catedral en marzo de 1256. Por ello, se entiende que el programa iconográfico fuese en línea al cometido del reconditorio. Este se divide en tres escenas narrativas, separadas por bandas amarillas perfiladas en negro, como las entrecalles de un retablo; en la parte de abajo, se encuentra un cortinaje a modo de decoración. En el primero de los registros, a la izquierda de la pintura mural, encontramos a Cristo atado a la columna, colmado su cuerpo con gotas de sangre y con dos verdugos flagelando su carne. Le sigue la representación de dos ángeles sujetando la corona con la mano de Dios bendiciéndola y en la parte inferior un nicho donde se albergaba la reliquia. La parte derecha queda reservada para la presentación del Salvador ante su pueblo en el que pueden verse a Caifás junto a un grupo de judíos en la izquierda que le increpan —se añade la inscripción *Asa Rex Iudeorum*— y a Pilato en la parte de enfrente.

En esta escena, Cristo aparece sin las heridas que veíamos en la flagelación, pues para el tiempo en que se realizan estas pinturas, la nueva espiritualidad aún no había aparecido y, por tanto, no existía un interés por retratar el dolor y sufrimiento del Salvador. Si se representa, no obstante, la distinción entre Jesús y los judíos, arrodillados ante él, sometidos, aunque le injurien. El único que iguala en altura al Hijo del Hombre es Caifás, sumo sacerdote y, por ello, representante del Sanedrín. Este lleva una capucha cubriendo su cabeza, al modo en que vestirían los judíos, y su rostro deja entrever una mueca de tristeza. Atendiendo a la función del mural, salvaguardar la espina de la corona, debería entenderse esta dualidad como metáforas de la Antigua Ley que es superada con la encarnación y con el nuevo pacto que establece Dios con la humanidad a través del sacrificio por la sangre de su Hijo. Así, si bien no nos encontramos ante una imagen que deje traslucir de primera mano la agonía de Jesús, la

⁴⁴⁴ MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 95.

devoción por su reliquia permite crear una iconografía que muestra el desprecio de los judíos por quien se había proclamado Mesías, al que coronan a modo de burla con espinas, toda vez que despierta la piedad en el espectador y da validez y credibilidad al vestigio que se guarda entre las paredes de la cámara.⁴⁴⁵

Si contraponemos esta imagen con la escena del lavatorio de manos de la predela con ocho escenas de la Pasión de Cristo (segunda mitad del siglo XV, Museu de Belles Arts de València, fig. 6) de Joan Reixach (ca. 1411-1484), se puede apreciar cómo entonces se quiere plasmar el padecimiento del Redentor. Aquí la corona de espinas es bien visible, así como la sangre que mana de las heridas. Lleva las manos atadas y una soga le tira del cuello. Sus verdugos, y Poncio Pilato que se lava las manos, visten, según Carlos Espí, con indumentarias orientales que los vinculan tanto a judíos como musulmanes.⁴⁴⁶ La escena, aunque narrativa y formando parte de un ciclo mayor, mantiene el foco de piedad en el dolor de un Jesús con semblante triste, cuyo rostro queda enmarcado en el fondo oscuro del arco polilobulado que le otorga un cierto distanciamiento con el resto de la composición.⁴⁴⁷

En la misma línea que los dos ejemplos anteriores, encontramos las *vera icon*, primer plano de los rostros de Jesucristo y su Madre. La popularidad de las verónicas vino dada por la cercanía del fiel al rostro de los divinizados, incrementada esta con la oración creada por el papa Inocencio III (ca. 1161-1216) en 1216 para venerar la santa faz del nazareno. Sus actos fueron seguidos por sus predecesores Inocencio IV (1185-1254) y Juan XXII (1249-1334), adquiriendo, en especial, una gran notoriedad en los Países Bajos.⁴⁴⁸ Los retratos del Salvador se basaban en la descripción realizada en una carta falsa de un ficticio Publio Léntulo,⁴⁴⁹ gobernador predecesor a Pilato, que, supuestamente, la envió al senado romano.⁴⁵⁰ La doble naturaleza humana y divina de Cristo validaba su representación, como ya hemos apuntado anteriormente. Pero ¿cómo lograr plasmar su apariencia sin menoscabar su integridad y permanencia divina? Los primeros pasos fueron a través de alegorías y símbolos como la cruz, el pez o el cordero,

⁴⁴⁵ RUBIO MIFSUD, Aurora I., 2015. RUBIO MIFSUD, Aurora I.; ZALBIDEA MUÑOZ, Antonia, 2017, p. 185-203. RUBIO MIFSUD, Aurora I.; ZALBIDEA MUÑOZ, Antonia, 2018, p. 9-22.

⁴⁴⁶ En el capítulo 5 regresaremos a este punto.

⁴⁴⁷ ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2014, p. 25.

⁴⁴⁸ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 23 y 47-48.

⁴⁴⁹ BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 78. BIZZARRI, Hugo Oscar; SAINZ DE LA MAZA, Carlos F., 1994, p. 43-58. HAUF I VALLS, Albert G., 1997, p. 43. PARSHALL, Peter, 1999, p. 465. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 175.

⁴⁵⁰ BIZZARRI SECRIT, Hugo O., SAINZ DE LA MAZA, Carlos N., 1994, p. 43-58.

aunque finalmente se impuso la imagen de Jesús como hombre a través del dogma de la encarnación. En este aspecto, el texto de Léntulo desempeñó un papel destacado, ya que parecía ser una descripción de primera mano de su físico. Este retrato sirvió como modelo para las primeras manifestaciones visuales que se gestaron, si bien también supuso un problema para los primeros apologistas como san Justino mártir, que siempre insistió en que el Salvador no era ni hermoso ni bien parecido,⁴⁵¹ Clemente de Alejandría, Tertuliano o Cipriano de Cartago (ca. 200-258), entre otros.

Apoyados en las profecías veterotestamentarias de Is 52, 14 y 53, 2-3, argumentaban sobre una supuesta fealdad del Hijo de Dios. Clemente de Alejandría es el que más claro razona el porqué: la excesiva atención a su belleza dejaría en un segundo término la palabra.⁴⁵² Había un gran recelo a inicios del cristianismo de caer en prácticas paganas y olvidar el contenido espiritual por el placer visual. Un temor que siempre estuvo presente a lo largo de la historia de las imágenes, pues los fieles podrían sentirse atraídos por las pinturas de Cristo, por el color, la línea, el dibujo y por la perfección anatómica, dejando de lado las reflexiones relacionadas con los dogmas y con su vida. Por otro lado, también se quería evitar relacionar las supuestas representaciones del Salvador con las de los héroes y dioses grecolatinos, tratados con primor para realzar su belleza. Esto daba validez a que, por ejemplo, Teodoro el Lector (siglo VI) argumentase que una imagen más realista del nazareno sería con los cabellos cortos y crespos, acorde al origen judío de Jesús, que con la habitual tan parecida a la de Apolo o Zeus.⁴⁵³ No obstante, la idealización de su figura fue lo que finalmente terminó por imponerse, creando un retrato de semblante perfecto, pues si procedía de la divinidad y era uno con ella, la encarnación singularizaba su representación. En numerosas *Vitae Christi* se describe al Hijo de Dios como un hombre de gran atractivo físico, aunque a la hora de plasmarlo visualmente se podía deformar para recalcar los estragos de su martirio, especialmente con la llegada de la nueva espiritualidad.⁴⁵⁴

Es así como la representación de su efigie podía variar en función del sentimiento que se quisiera despertar, optando por una caracterización del rostro distinta en cada caso. Si aparece el busto de Jesús divinizado y sin heridas, se quería aludir al regocijo,

⁴⁵¹ Justino Martir, *Dialogus cum Tryphone*, 14, 36, 85, 88, *Patrologia Graeca*, 6.

⁴⁵² Clemente de Alejandría, *Paedagogus*, 3.1, *Patrologia Graeca*, 247.

⁴⁵³ Teodoro el Lector, *Historia ecclesiastica*, 1.15, *Patrologia Graeca*, 86, col. 173; cfr. col. 221a.

⁴⁵⁴ FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 223-224, 248-249 y capítulo 13. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 95. Volveremos más adelante a las cuestiones en torno a la belleza y fealdad de Cristo cuando analicemos el *Speculum Animae*.

mientras que, si, por el contrario, fuese una verónica llorosa de la Virgen, se pretendería provocar emociones dolorosas. Un modelo sería la doble pintura sobre tabla (ca. 1495, Musée des beaux-arts de Dijon) atribuida a Albert Bouts (1451/60-1549) en la que se reproduce por una cara el rostro de Cristo coronado y adornado con manto púrpura, cubierto de sangre y sudor y con la mirada perdida, al modo de un *Ecce Homo*. En el reverso, otra imagen del Redentor, esta vez sereno, idealizado y con una túnica roja, símbolo de su resurrección, el *Salvator Mundi* (fig. 7).

Aunque no podemos saber si los retratos se concibieron para estar unidos o, en cambio, se acoplaron con el tiempo, cabría pensar que los dos iconos fueron elaborados a un mismo tiempo para conformar un bifaz en el que poder observar estos dos episodios: el sacrificio doloroso y humillante en beneficio de la humanidad y la posterior resurrección, prueba irrefutable de su divinidad. De este modo, el fiel tenía al alcance la posibilidad de experimentar indistintamente y a una vez, la agonía o el gozo del holocausto de Cristo. Además, en ambas representaciones, el rostro queda suspendido en un fondo negro que focaliza la atención en el semblante de Jesús, siendo especialmente impactante en la del anverso. Aquí, se puede apreciar no solamente las gotas de sangre que corren por la frente del Salvador junto a sus lágrimas; también se puede ver cómo las espinas traspasan la carne, a través de un leve sombreado, llegando incluso a perforarle la frente. Por otro lado, en la zona del pecho se destacan las marcas de los cardenales producto de la flagelación. La crudeza de esta representación va en sintonía con el sentimiento que se quería promover, y por ello, el rostro se aleja de cualquier narrativa, convirtiéndola en una imagen de culto y piedad atemporal.⁴⁵⁵

La otra protagonista de los *vera icon* es la Virgen. Esta tiene su origen en el supuesto retrato que el evangelista san Lucas pintó de María, leyenda que empezó a tomar forma a partir del siglo VI a Oriente desde donde llegará a Occidente el XII. Su apariencia se codificó más tempranamente, aunque con discrepancias en cuanto a su representatividad.⁴⁵⁶ Un ejemplo sería la tabla del compartimento del retablo del gremio de carpinteros de València custodiado en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad en el que la Virgen entrega a san Lucas su propio retrato (ca. 1370-80). En esta obra de Llorenç Saragossà se puede comprobar como el icono de María es un calco de su rostro,

⁴⁵⁵ RINGBOM, Sixten, 1984 [1965], p. 144. FREEDBERG, David, 1992 [1989], p. 24-26. Peter Parshall apoya esta hipótesis haciendo referencia a otra tabla doble, obra del Maestro Francke (1383-1436), en el que se haya por un lado el Varón de Dolores y por la otra la Verónica. PARSHALL, Peter, 1999, p. 464.

⁴⁵⁶ BAXANDALL, Michael, 1978 [1972], p. 79. CRISPÍ I CANTÓN, María, 1996b, p. 89.

con la misma expresión y majestuosidad. Además, el santo no mira la aparición, sino que se centra en la imagen que acaba de recibir, aleccionando así al espectador de la importancia de estas como vehículo para la contemplación espiritual de la divinidad (fig. 8). De esta forma, cabría distinguir las verónicas pintadas de las *achiropita*, es decir, de factura no humana, un vestigio santo, una huella de la divinidad como es el Relicario de la Verónica de la Virgen de la Catedral de València (fig. 9).⁴⁵⁷

Dentro de los *close-up* de María en el área valenciana, el más conocido es el bifaz atribuido a Gonçal Peris Sarrià y datado hacia 1405-1410.⁴⁵⁸ Esta obra de pequeño formato se compone por medio de dos tablas: en una el rostro de María y, en la otra, la Anunciación (fig. 10). Este no es un modelo habitual, puesto que normalmente a la verónica de Virgen la acompaña la de Jesús, como en la tabla de la colección Paul Durrieu (ca. 1460-1470, colección particular Paul Durrieu, París). En el anverso, el busto de María aparece cubierto por una toca nívea y un manto de color blanco azulado sobre un fondo dorado y perlado de estrellas que aleja la imagen de la realidad. En el reverso se representa la salutación del arcángel Gabriel a la Virgen que se levanta al recibir la noticia. Lo más interesante de la escena, sin embargo, es la inclusión de las tres personas de la Trinidad: primero el Espíritu Santo, después el niño Jesús con la cruz a cuestas, prueba de su sacrificio programado ya antes de su nacimiento, y por último el Padre, en la esquina superior izquierda, que, con una mano sujeta la representación del mundo en la forma de un orbe y, con la otra, bendice y guía a su hijo al vientre de María. Como expone Joan Aliaga, esta iconografía tiene cierta complejidad y reflejaría un alto grado de cultura del comitente o receptor de la obra, pues la representación de la Trinidad era un ejercicio de comprensión de uno de los dogmas con mayor dificultad de entendimiento. También aparece en otros ejemplos valencianos de este periodo como en el retablo de los Sacramentos de Bonifacio Ferrer (1350-1417) y que comentaremos en el siguiente capítulo, o en el díptico de la *El arcángel Gabriel y la Virgen anunciada*

⁴⁵⁷ BACCI, Michele, 1998a, p. 92-93.

⁴⁵⁸ Ante la diversidad de posibles atribuciones sobre la autoría (véase resumen en RUIZ QUESADA, Francesc, 2013, p. 14-15) hemos decidido basarnos en la que propone el Museo de Bellas Artes de València en donde se salvaguarda la obra. Más en: ALIAGA MORELL, Joan, 1995, p. 106-113. ALIAGA MORELL, Joan, 2001, p. 153-156. ALIAGA MORELL, Joan, 2016, p. 35-53.

(Maestro de Burgo de Osma ¿Jaume Mateu?, ca. 1410-1420, Museo Nacional del Prado).⁴⁵⁹

La *vera icon* de la Virgen había sido promovida en el Reino de València, principalmente, por el rey Martín I que viajaba con una tabla de la Verónica que donó al monasterio cartujo de Valdecris, fundado en 1385 por iniciativa del mismo monarca y que podría ser el bifaz atribuido a Peris Sarrià.⁴⁶⁰ La influencia de este tipo iconográfico en el arte fue tal, que desde inicios de la centuria de 1400 hasta pasado el fin de la Edad Media podemos encontrar numerosas representaciones. Este tipo de efigies solían enmarcarse, si bien siempre hay excepciones —Santa Faz de Joan Gascó (ca. 1513, Museu Episcopal de Vic) (fig. 11)—, en una base dorada para que, junto a la luz de los cirios, asemejase a una verdadera aparición.⁴⁶¹ Un ejemplo de ello sería el portapaz procesional de la Verónica de la Virgen y de Cristo de Pego (ca. 1450, parroquia de la Asunción) y que incluye la filacteria de *Magnificat anima*, las palabras con las que María saluda a su prima cuando va a visitarla (Lc 1, 46-56).⁴⁶²

Pero sin duda el tema que más alcance logrará será el de la Piedad, aquél en el que la virginal Madre compungida y desconsolada, recoge y abraza el cuerpo muerto de su único hijo.⁴⁶³ Esta escena de dolor desgarrador en la que María llora la pérdida de Jesús no procede de ningún pasaje evangélico ni de ningún momento de la liturgia, aunque probablemente sí paralitúrgico por las representaciones del Jueves y Viernes Santo. La Piedad aparece a principios del siglo XIV en las regiones alemanas desde donde se vinculará, por una parte, con la producción literaria mística de san Buenaventura y, por otra, con la predicación franciscana, principalmente en los territorios de Flandes y de Francia. El tema nació a partir del *Trenos*, esquema iconográfico cuyo origen se remonta hasta el dominio bizantino, en el que el cuerpo sin vida de Cristo se halla en el suelo, velado por su madre. Según Joan Molina, la Piedad se convirtió en una especie de

⁴⁵⁹ CRISPÍ I CANTÓN, María, 1996a, p. 83-103. ALIAGA, Joan, 2001, p. 153-156. BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, 2007, p. 102-103. MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 55-58. SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde, 2009, p. 79-80.

⁴⁶⁰ Matilde Miquel propone esta asociación, aunque María Crispí y Francesc Ruiz creen que la vinculación del rey con la tabla aún no está clara. CRISPÍ I CANTÓN, María, 1996b, p. 93-94. MIQUEL JUAN, Matilde, 2013, p. 304-305. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2013, p. 18-21. Lo que está comprobado, es que la obra del monarca fue la que inició la expansión de las verónicas marianas. CRISPÍ I CANTÓN, María, 1996, p. 90.

⁴⁶¹ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 161 y consulta de figura 8, s. p. MIQUEL JUAN, Matilde, 2013, p. 304.

⁴⁶² TOSCANO, Gennaro, 2001, p. 329-331.

⁴⁶³ Para un comentario más centrado en la propia iconografía, véase: PANOFKY, Erwin, 1997, p. 13-28. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, 2015, p. 1-17.

tropos iconográfico que se reprodujo mediante todo tipo de técnicas y en toda clase de soportes, a la par que se revestía de un sentido devocional, soteriológico, retórico-propagandístico y, especialmente, eucarístico. Además, la falta de un modelo compositivo estable permitió una modificación del esquema básico, cosa que produjo la integración de distintos personajes como san Juan o la Magdalena y/o los comitentes.⁴⁶⁴ Un ejemplo de estas variaciones lo encontramos en la *Piedad Desplà* (1490, Catedral de Barcelona), obra del singular Bartolomé Bermejo, en la que aparecen el comitente y san Jerónimo como espectadores (fig. 12).⁴⁶⁵

En el caso valenciano, se podría destacar la tabla de la *Piedad* de Gonçal Peris Sarrià (ca. 1420-1430, Musée du Louvre, fig. 13) por el gran dramatismo que manifiesta. Sobre un fondo áureo, la cruz, con los clavos y dos correas aún en el travesaño, se eleva sobre la figura de la Virgen y su hijo. El tono ocre de la madera y el marrón del suelo combinan y se confunden especialmente bien con el dorado del fondo, por lo que la atención del espectador recae en los dos protagonistas. María lleva un manto azul y una toca blanca mientras sujeta a el cuerpo inerte de Cristo. De este destaca el rastro de la sangre, ya seca, que ha brotado de sus estigmas, visibles los cinco. El rostro de María no refleja ninguna emoción dramática y solamente contempla conmovida a su hijo. Esta aparente inexpresividad contrasta con las Piedades de origen flamenco, o imbuidas con su espíritu como la de Bermejo, que sí retratan el dolor de la Virgen. Aunque el método varíe, la finalidad es la misma: despertar la devoción en el fiel que contempla la obra. En la de Bermejo, el lamento de María, aunque mire a Jesús, consigue desviar la atención del espectador y este se detiene en su sufrimiento. En cambio, en la de Peris Sarrià, la mirada de la Virgen nos invita a dirigir nuestra visión en el cuerpo de Cristo. En las dos imágenes, madre e hijo son protagonistas, pero en la valenciana es el sacrificio del Salvador lo que se quiere destacar, por lo que la cruz, los estigmas, los clavos y, también su madre, sirven como instrumentos de piedad con los que comprender su dolor.

Respecto a las imágenes que constituyen el ciclo de la Pasión, dejaremos su comentario para el sexto capítulo, cuando abordemos el *Speculum Animae*, pues es uno de los mejores ejemplos visuales sobre el martirio del Hijo del Hombre y de la

⁴⁶⁴ MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 94. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 173. MIQUEL JUAN, Matilde, 2013, p. 298.

⁴⁶⁵ Para más información, consúltese: RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012a, p. 3-51. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012b, p. 2-52.

participación del judío como verdugo. Podemos apuntar por ahora que, aunque se recrudescan las representaciones, como en el caso de la flagelación, en el arte medieval ya se encontraban iconografías extraídas de las escenas de su tormento y, por tanto, la impronta espiritual no fue tan acusada.⁴⁶⁶

3.5. Conclusión

Cerramos este capítulo tras haber expuesto de qué manera se introdujo la nueva devoción en la península Ibérica y, especialmente, en el Reino de València y cómo se desarrolló la misma atendiendo a las particularidades de esta región. Figuras referentes como Ludolfo de Sajonia o Tomás de Kempis sentaron las bases para el desarrollo de una espiritualidad cristocéntrica que tuvo sus máximos exponentes en el área valenciana a san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis e Isabel de Villena, amén de sus predecesores Ramon Llull, Arnau de Vilanova o Bernat Oliver. Sus obras, entre las que destacan aquellas centradas en la vida de Jesús, moldearon y promovieron nuevos programas iconográficos que dejaban traslucir un mayor interés por los padecimientos del Salvador, pues mediante la imagen se obtenía una comunicación más directa con la divinidad.

De este modo, pintura y escultura se pusieron al servicio de la nueva piedad. Así, la aparición de tablas de pequeños formatos que podían ser trasladadas con facilidad, permitía que las prácticas devocionales fuesen personales y que se diesen en ámbitos privados y no litúrgicos. Estas obras de reducidas dimensiones y portátiles alcanzaron una gran popularidad, tal y como queda reflejado en los inventarios post-mortem entre los que encontramos no solo referencias a Cristo y la Virgen, sino también a otros santos populares. Pero sin duda, fueron las verónicas o escenas de la vida de Jesucristo las que obtuvieron una mayor difusión. Para el devoto, estas tenían un uso realmente provechoso, pues cuando se trataba de un bifaz como el de Albert Bouts con un *Ecce Homo* por un lado y un *Salvator Mundi* por el otro, este podía experimentar el dolor de su sacrificio y el gozo de la redención.

Los cristianos nuevos fueron grandes defensores de las prácticas de espiritualidad privadas e intimistas, llegando a rechazar las muestras de comunión mística públicas y colectivas. Además, prefirieron una oración mental sobre la oral, la lectura de la

⁴⁶⁶ FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 349. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 97.

literatura devocional y el activismo laico y clerical. Por ello, la *devotio moderna* les brindó una oportunidad de oro en la que esgrimir una meditación individual y personal sin que ello, aparentemente, levantase sospechas de criptojudasismo.⁴⁶⁷ Todo este caldo de cultivo, sumado a las acusaciones que empezaron a verterse sobre ellos a partir de mediados del siglo XV, y a la necesidad de demostrar que eran miembros de pleno derecho de la Iglesia de Cristo, promovió la creación de imágenes de conversión en línea con la piedad nórdica que analizaremos en los sucesivos capítulos.

⁴⁶⁷ AMELANG, James S., 2011, p. 139.

4. “PER LO JUHÍ DE DÉU”. LA IMAGEN DE CONVERSIÓN AL SERVICIO DE LA JUSTIFICACIÓN E INTEGRACIÓN

“[...] *car nunca
serà bo christià, lo
qui és vehí de
juheu*”⁴⁶⁸

San Vicente Ferrer

Hemos visto, por un lado, cómo afectó el pogromo de 1391 a la ciudad de València y cuáles fueron sus consecuencias y, por otro, de qué manera se propagaron por la capital valenciana las corrientes espirituales, primero en el plano literario y desde este, al artístico. Así pues, ahora vamos a analizar aquellas imágenes aparecidas en estos años como resultado de los procesos socio-históricos derivados del problema converso y que, a su vez, estaban imbuidas con el espíritu de la nueva devoción. Era necesario actuar rápidamente y demostrar por cualquier vía posible que las conversiones acaecidas el 9 de julio habían sido orquestadas por Dios y que era obligado integrar a los neófitos en la sociedad cristiana. Fue de este modo cómo empezaron a aparecer imágenes que justificaban y daban validez a los bautismos, por bien que estos hubiesen sido forzosos, representando a los judíos abrazando de buena fe la religión de Cristo o con alegorías de conversiones. No obstante, aunque a partir de 1391 se produjeron en el área valenciana distintos ejemplos en los que se constataba la apostasía de los judíos, ya existían precedentes visuales de los herederos de Israel abjurando de su religión y abrazando el cristianismo.

⁴⁶⁸ Ms. 476, Biblioteca de Catalunya, línea 1699-1700. Cfr. PERARNAU I ESPELT, Josep, 1996, p. 232.

4.1. Apuntes previos: la imagen del judío y de la conversión

Al hablar de imagen de conversión, es inevitable pensar, dentro del marco geográfico y cronológico que analizamos, en imágenes en las que judíos, musulmanes o herejes aparecen o siendo bautizados, o asistiendo a un prodigio que les haga cuestionarse sus creencias, o bien mostrando una actitud de aceptación y/o reverencia hacia el cristianismo. Un ejemplo, anterior a los asaltos de 1391, sería una escena que aparece en el retablo y frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges (ca. 1335-1345, Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 14 y fig. 15). Estas dos obras se dividen cada una en dos secciones horizontales con un total de seis paneles en cada registro, más uno central que ocupa los dos módulos: la Virgen con el niño en el frontal y la Trinidad sobre tabernáculo en el retablo. La temática en ambos gira en torno a la autenticidad de la transustanciación de la Sagrada Forma, dogma proclamado en el IV Concilio de Letrán por el que la oblea y el vino se consagraban y se convertían en el cuerpo y la sangre de Cristo. El misterio eucarístico era, además, una evocación a la encarnación, cuando el Verbo asumió la naturaleza humana, pues de nuevo la sustancia del Hijo de Dios tomaba forma en la sustancia de las especies.⁴⁶⁹ Por ello, las imágenes dejan traslucir episodios en los que quede de manifiesto el poder de la hostia, siendo remarcables aquellos en los que los judíos desempeñan una labor de torturadores, atacándola, cortándola o hirviéndola. De entre estos, quisiéramos destacar, del frontal, el del último panel superior de la derecha, en el que se aprecia un personaje dentro de una pila recibiendo las aguas del bautismo. Atendiendo a su pronunciada nariz y a su barba larga y de un color rojizo, este sería un judío y estaríamos asistiendo a su conversión (fig. 16).

Este conjunto retablístico comparte iconografía con la predela del retablo de la Virgen de Sigüenza (ca. 1362-1375, Museu Nacional d'Art de Catalunya) atribuido a Jaume Serra (activo en Barcelona desde 1358-1389/95, fig. 17), la Tabla de la Pasión y la Eucaristía de Queralt (segunda mitad del siglo XIV, Museu Nacional d'Art de Catalunya) y el retablo del Corpus Christi de Villahermosa del Río (entre la década de 1380-1390, Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Villahermosa del Río, fig. 18).⁴⁷⁰ Si bien parte de la historiografía se ha ocupado especialmente del contenido

⁴⁶⁹ Catecismo de la Iglesia Católica, n. 1376.

⁴⁷⁰ Otra de las imágenes más conocidas de profanación eucarística se puede encontrar en la predela que Paolo Uccello (1397-1475) pintó como encargo de Federico da Montefeltro en 1468. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009a, p. 8-9. CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014, p. 59-69. También: ZAFRAN, Eric M., 1973, p. 29-

antijudío, recientes estudios, de entre los que destaca el de Yonatan Glazer-Eytan, aducen que en estas obras más que retratarse la perfidia del judío, les servían estos personajes, por sus actitudes hostiles frente a la Sagrada Forma, como testigos ante los hechos milagrosos que obraban las hostias tras ser vejadas.⁴⁷¹ Aunque esto es cierto, no se puede desligar el papel negativo asociado a los judíos, manteniendo en estas obras un protagonismo destacado a la hora de remarcar la veracidad de la transubstanciación de las Sagradas Formas, por lo que cabría considerar que retablo y frontal condensan a un mismo tiempo estos dos mensajes visuales.

La iconografía del judío en el último medievo ya había adquirido una caricaturización y demonización que había arraigado en el imaginario social. Como apunta Sara Lipton en el inicio de *Dark Mirror*, no se pueden encontrar imágenes de estos como tal en el arte cristiano occidental durante los primeros mil años. Aunque hay representaciones de profetas y reyes de Israel, no será hasta casi un milenio después del nacimiento del cristianismo que empezará a plasmarse al pueblo de Moisés en las obras de arte, primero de forma reconocible y, con el tiempo, con una carga negativa.⁴⁷² Estas primigenias representaciones no hacen sino constatar la presencia de judíos como testigos hermenéuticos, signos vivientes del triunfo del cristianismo, tal y como defendía san Agustín.⁴⁷³ Para él, la supervivencia de los judíos en la sociedad cristiana vino dada por su papel como depositarios de los libros que certificaban la existencia de Cristo, habiendo sido anunciada su llegada en el Antiguo Testamento. Su argumentación venía corroborada por diversas evidencias veterotestamentarias como la petición de Sal 59, 12: “No les des muerte, no sea que se olvide mi pueblo; dispérsalos con tu poder, abátelos, Señor, escudo nuestro”. Por ello, el cristianismo tenía la licencia

118. Aunque hay muchos otros ejemplos en toda la península Ibérica, un análisis pormenorizado de ellos se alejaría de lo que tratamos en el presente estudio. No obstante, no podemos dejar de mencionar las *Cantigas de Santa María*, el Códice Rico de El Escorial (ca. 1280-1284) donde se pueden encontrar numerosas representaciones de la malignidad judía como usureros, deicidas o asesinos. Más sobre este tema: RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007b, p. 213-243. PATTON Pamela, 2008, p. 233-256. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009a, p. 4-6. PRADO-VILAR, Francisco, 2011, p. 115-142. PATTON Pamela, 2012, p. 135-169.

⁴⁷¹ Para el análisis de los retablos se puede consultar MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 21-40. FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2005-2006, p. 105-121. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2006a, p. 279-348. FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2009, p. 57-85. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino 2009, p. 171-214. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012b, p. 584-586. GLAZER-EYTAN, Yonatan, 2019, p. 40-69.

⁴⁷² LIPTON, Sara, 2014, p. 1.

⁴⁷³ AGUSTÍN DE HIPONA, san, 1953-1992, libro XVIII, capítulo XLVI. Puede ampliarse con: BLUMENKRANZ, Bernhard, 1958, p. 225-241. FREDRIKSEN, Paula, 1995, p. 299-324. COHEN, Jeremy, 1998, p. 78-92. COHEN, Jeremy, 1999, p. 19-65. FREDRIKSEN, Paula, 2010 [2008].

de poder dispersar, subyugar o esclavizar a los judíos, pero sin matarlos, literal o figuradamente.⁴⁷⁴

En *Enarrationes in Salmos*, san Agustín insiste en:

“Y son judíos todavía de tal manera, que para su propia confusión, son portadores de nuestros libros. De hecho, cuando queremos mostrar que Cristo fue anunciado por los profetas, les presentamos estos escritos. Y para que, obstinados ellos en no creer, no vayan a decir que los hemos compuesto nosotros, los cristianos, inventando a los profetas cuando predicamos el evangelio, para que aparezca predicho lo que predicamos, les demostramos que todos estos escritos en los que Cristo está profetizado, están con los judíos, todos estos escritos los tienen los judíos. Presentamos los libros de unos enemigos para rebatir a otros enemigos. ¿Qué oprobio, pues, cargan judíos? Son portadores del libro por el que creen los cristianos. Son nuestros librereros, al estilo de los siervos, que llevan los códices en pos de sus señores: se fatigan cargando con ellos, y los otros se benefician leyéndolos. Hasta ese oprobio se han rebajado los judíos. Así han cumplido lo que mucho tiempo atrás estaba anunciado: Cubrió de vergüenza a los que me pisoteaban. ¿Qué vergüenza es esta, hermanos, que llegan a leer esta frase, y, ciegos ellos, miran a su propio espejo? Esta imagen dan los judíos de la Escritura Santa que llevan consigo: pasa como con la cara de un ciego en el espejo: los demás la ven, él no la ve. Cubrió de vergüenza a los que me pisoteaban”.⁴⁷⁵

Así, los judíos eran los custodios y portadores de los libros sagrados, letras vivientes de la Ley como anota san Bernardo de Claraval (Epístola 363), reliquias del pasado cuya misión era recordar tanto la existencia histórica de Cristo como su muerte, de la que, recordaba el de Hipona, no se podía olvidar la participación judía.⁴⁷⁶

“*Afilaron sus lenguas como una espada. Dice otro salmo: Los hijos de los hombres: sus dientes son armas y flechas, y su lengua una espada afilada. Así se dice aquí: Afilaron sus lenguas como una espada. Que no digan los judíos: Nosotros no hemos matado a Cristo. Si lo entregaron al juez Pilato, fue para dar la impresión de que ellos quedaban exentos de culpa en su muerte. De hecho, cuando Pilato les dijo: ajusticiadlo vosotros, respondieron: A nosotros no nos está permitido dar muerte a nadie. Querían descargar sobre un juez humano la maldad de su crimen; ¿Pero acaso podían engañar al divino juez? En lo que Pilato hizo, por el hecho de realizarlo, se hizo algo responsable; pero en comparación de ellos, es mucho más inocente. Insistió, de hecho, cuanto pudo para librarlo de sus manos. Por esto se lo presentó después de*

⁴⁷⁴ COHEN, Jeremy, 2007, p. 83-84.

⁴⁷⁵ AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Enarrationes in Psalmos*, 56.9 Disponible en: https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/lista.htm (27/04/2019)

⁴⁷⁶ PEREDA, Felipe, 2013, p. 126.

haberlo flagelado. No lo azotó para castigar al Señor, sino intentando aplacar el furor de los judíos, a ver si se amansaban un poco, y al verlo flagelado, desistían en su empeño por matarlo. Esto llegó a hacer Pilato. Pero como ellos siguieron insistiendo, ya sabéis que se lavó las manos, diciendo que no era su voluntad realizar tal cosa, y que era inocente de su muerte. Y sin embargo, la llevó a cabo. Ahora bien, si es culpable el que, contra su voluntad, realizó el crimen, ¿serán inocentes quienes le obligaron a consumarlo? De ninguna manera. Pero fue él quien pronunció la sentencia en su contra, y lo mandó crucificar, por eso de algún modo fue él personalmente quien lo mató; pero también vosotros, judíos, lo matasteis. ¿Cómo? Con la espada de la lengua: afilasteis vuestras lenguas. ¿Y cuándo lo habéis herido, sino cuando gritasteis: *crucificalo, crucificalo?*”⁴⁷⁷

Con el tiempo, la postura agustiniana fue superándose y a partir de la segunda mitad del siglo XII, las ilustraciones de los hijos de Israel empezaron a modificarse y a adoptar unos atributos físicos que terminarían por estigmatizarlos: nariz grande y/o aguileña, barba rala, verrugas, el *pileus cornutus*, etc. De esta forma, para el otoño medieval, la iconografía del judío ya había sido contaminada dentro del arte cristiano y se los plasmaba como herejes, blasfemos, usureros y, especialmente, desempeñando el rol de deicidas, el mayor de sus pecados.⁴⁷⁸ Estas caricaturizaciones servían para diferenciar a cristianos de judíos en el plano de las imágenes, pues la realidad es que en el día a día no era fácil distinguir a unos de otros, como ya vimos en el segundo capítulo.⁴⁷⁹ Ello motivó tanto la aparición de estereotipos en el campo artístico como en las propias vidas de los integrantes del pueblo de Moisés, forzados a vestir de formar distinta o a llevar emblemas como la *rodella*. Así, se obtenía una retroalimentación entre el contexto social y religioso y las manifestaciones estilísticas, configurándose una imagen visual y mental del judío distorsionada y negativa.

⁴⁷⁷ AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Enarrationes in Psalmos* 63.4. Disponible en: https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/lista.htm (27/04/2019)

⁴⁷⁸ LIPTON, Sara, 2011, p. 45-46. LIPTON, Sara, 2014, p. 95. La bibliografía en torno a la iconografía del judío es abundante y extensa. Sirvan estas aportaciones para otorgar una visión general sobre el tema: BLUMENKRANZ, Bernhard, 1966. ZAFRAN, Eric M., 1973. CAMILLE, Michael, 2000 [1989], p. 197-211. ALCOY I PEDRÓS, Rosa, 1991, p. 371-392. SCHRECKENBERG, Heinz, 1996. LIPTON, Sara, 1999. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, 2000, p. 43-78. MARMURSZTEJN, Elsa, 2001, p. 37-64. FROJMOVIC, Eva, 2002. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2002, p. 372-379. STRICKLAND, Debra H., 2003, p. 95-155. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2006a, p. 279-348. SCHEFER, Jean Louis, 2007. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007a, p. 181-209. MANN, Vivian B.; GLICK, Thomas F. (eds.), 2010. MERBACK, Mitchell B. (ed.), 2008. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2008, p. 33-85. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009a, p. 1-15. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b. KESSLER, Herbert L.; NIRENBERG, David (eds.), 2011. ROWE, Nina, 2011. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2012, p. 71-101. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012b, p. 565-595. PATTON Pamela, 2012. CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014. LIPTON, Sara, 2014. NIRENBERG, David, 2015. PATTON Pamela, 2017, p. 492-503.

⁴⁷⁹ AMELANG, James S., 2011, p. 108.

Esto explicaría, tomando como referencia los retablos eucarísticos comentados, la proliferación de relatos en las que los herederos de Israel, no satisfechos con haber dado muerte al Hijo de Dios, volvían, de forma simbólica, a asesinarlo a través de la profanación de las santas especies.⁴⁸⁰ Son estas mismas historias, adaptadas en su mayoría del *Miracle des Billetes* (1322), las que se reproducen en estas obras: un judío que, habiendo obtenido una Sagrada Forma tras devolver un vestido en empeño a una cristiana, procedía, junto a la comunidad o solamente, dependiendo de la versión, a torturarla. No obstante, como la hostia forma parte de la esencia de Cristo, empieza a sangrar, prodigio que permite que se descubra quién a perpetrado el ataque. Como colofón, se castiga a los agresores y, según qué fuente, se convierten al cristianismo.⁴⁸¹ De este modo, en una única imagen se condensaban las acusaciones de icidias y de usura hacia los judíos —en un momento en el que la festividad del Corpus Christi se encontraba en su clímax—⁴⁸² toda vez que se recalca la naturaleza divina de la Sagrada Forma. Cabe añadir, igualmente, que el programa iconográfico de estas obras servía como una fórmula reiterada con la que reforzar el culto a las santas especies y que, nacida durante la primera década del trescientos, fue asentándose y extendiéndose por toda la Corona.⁴⁸³ Pero a un tiempo, estos retablos, bien que no concebidos para exponerse ante un público laico y sin tener ningún vínculo con algún caso de profanación eucarística, se hacían eco de las voluntades del pueblo cristiano y contribuían a deteriorar las relaciones entre las dos comunidades.

Además, a este tipo de representaciones se le sumaban oscuras acusaciones sobre asesinatos rituales y agresiones a imágenes sagradas, como el de la *Passio Imaginis* que desarrollaremos más adelante. Estas narraciones eran una muestra de la maldad judía, arraigada en lo más hondo de su comunidad, pues no satisfechos con haber dado muerte al Hijo del Hombre, sus descendientes persistían en recrear el tormento de la Pasión en crucifijos. Al igual que ocurría en las historias de los ataques a las hostias, las imágenes

⁴⁸⁰ Algunos de los casos son el de Barcelona y Perpiñán de 1367, el de Huesca o Castelló de la Farfanya y la acusación del hurto de la custodia de la catedral de Barcelona el 1401 a la comunidad judía. RUBIN, Miri, 1999, p. 104-189. FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2005-2006, p. 120.

⁴⁸¹ ZAFRAN, Eric M., 1973, p. 120-192 y 218-237. RUBIN, Miri, 1999, p. 41-45. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2002, p. 378. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009a, p. 7.

⁴⁸² Para la instauración de esta festividad en la Corona de Aragón en relación a la aparición de los retablos con una gran carga eucarística, véase: TRENS, Manuel, 1952, p. 146-158. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1977. RUBIN, Miri, 1991. PALAZZO, Éric, 2000, p. 20-23. FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2005-2006, p. 106-109. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2006a, p. 279-281. También es interesante la comparativa de la fiesta del Corpus Christi valenciano con el de México-Tenochtitlan realizado por parte de Nelly Sigaut. SIGAUT, Nelly, 2000, p. 363-407.

⁴⁸³ FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2005-2006, p. 121.

de Cristo, por medio del *transitus*, terminaban sangrando en una suerte de milagro. Los relatos concluían con la muerte o bautismo de los verdugos, siendo, precisamente, este mensaje el que se tenía que subrayar: la apostasía y el perdón a través de la conversión. Cualquier pecado podía ser redimido si al final el judío se liberaba de las ataduras que comprimirían sus ojos y alcanzaba a ver la verdad.⁴⁸⁴

Más oscuras eran las calumnias de la sangre, historias que circulaban sobre martirios ceremoniales a niños cristianos pertrechados por judíos y conversos que reproducían la agonía de la crucifixión en los cuerpos de las inocentes criaturas. Las *Siete Partidas*, el cuerpo normativo redactado durante el gobierno de Alfonso X el Sabio (1252-1284), recogen esta creencia popular:

“Et porque oyemos decir que en algunos lugares los judíos ficieron et facen el día del Viernes Santo remembranza de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo en manera de escarnio, furtando los niños et poniéndolos en la cruz, o haciendo imágenes de cera et crucificándolas cuando los niños non pueden haber, mandamos que, si fama fuere daquí adelante que en algún lugar de nuestro señorío tal cosa sea fecha, si se pudiere averiguar, que todos aquellos que se acercaren en aquel fecho, que sean presos et recabdados et aduchos ante el rey; et después que el sopiera la verdad, débelos matar muy haviltadamente, quantos quier que sean”.⁴⁸⁵

Al hilo, Alonso de Espina, en el *Fortalitium Fidei* (1459), inventariaba un listado de 17 *crudelitates famose* , de contenido fiable (*collegere potui ex diversis scripturis et relatione virorum fidelium usque in praesens tempus* , folio 142v), sobre las atrocidades cometidas contra cristianos de entre los que destacan los relatos de crucifixiones infantiles (libr. III, cons. VII. *De De crudelitate iudeorum* , folios 141r-151r).⁴⁸⁶ Algunos de los rituales más famosos fueron el de Guillermo de Norwich (1132-1144), Hugo de Lincoln (1255), Simonino da Trento (1472-1475) y, especialmente relevante para el territorio peninsular, el Santo Niño de La Guardia (Toledo) del que hablamos en el segundo capítulo en el que se vieron envueltos tanto judíos como conversos, lo que provocó un mayor deterioro en las relaciones de estos con los cristianos.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ ZAFRAN, Eric M., 1973, p. 194-216. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2006, p. 637-644. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007, p. 27-144. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b. PEREDA ESPESO, Felipe, 2011, p. 276-284. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-91.

⁴⁸⁵ *Siete Partidas*, VII, XXIV, ley 2.

⁴⁸⁶ MONSALVO ANTÓN, José M^a., 2013.

⁴⁸⁷ LOURIE, Elena, 1986, p. 187-220. BAER, Yitzhak, 1998 [1945], p. 829-868. BALE, Anthony, 2006. COHEN, Jeremy, 2007, p. 93-117. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2009, p. 215-233. CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014, p. 141-158.

Estas historias y leyendas alimentaban y se alimentaban a la vez de la iconografía antijudía, formando un eterno uróboros que estigmatizaba a la comunidad judaica, como bien queda retratado en las diversas escenas del retablo y frontal de Vallbona de les Monges en la que queda de manifiesta la perfidia judía ante los ataques a la santa especie. Teniendo presentes estos datos, y sin olvidar que el conjunto retablístico se vinculaba con el *Corpus Christi* y con la eucaristía, resulta evidente considerar que el hombre de la fuente ha sido representado como un judío, aunque esté recibiendo las aguas del bautismo (fig. 16). El converso mantiene unos rasgos identificables que pueden verse en los otros personajes, bien que en este caso no va vestido. En la escena anterior, el mismo hombre, aún judío, se encuentra rodeado por un fuego, una posible alusión al castigo sufrido por profanar la oblea. No obstante, el obispo le presenta tanto el cuerpo como la sangre de Cristo como medio para la salvación que él acepta, por lo que en el siguiente panel se representa a su conversión.

Sin olvidar que la intencionalidad del retablo es eucarística, la figura del judío se convierte en un potente recurso visual en el que plasmar su vileza y consolidar la idea de la transubstanciación. Su imagen, marcadamente distinta, reforzaba el concepto de la alteridad a través de unos estereotipos que se popularizaban, se transmitían y se identificaban con facilidad, más allá de lo simplemente religioso.⁴⁸⁸ En la escena del bautismo, el judío no pierde los rasgos que lo alejaban del cristiano, si bien esto debía quedar plasmado para que el espectador vinculase los acontecimientos y quedase de manifiesto que la conversión era posible. Este ejemplo, por otro lado, es muy ilustrativo en tanto que evidencia que la distinción entre los integrantes de las dos comunidades no se circunscribía únicamente a la fe y que, fuese cierto o no que existían diferencias fisionómicas, había un interés por recalcarlas mediante las imágenes.

En los restantes retablos, aunque se representan las injurias a la Sagrada Forma, no hay ninguna imagen de conversión. Lo que sí llama la atención en el conjunto de Villahermosa del Río es la disposición de las escenas. En la tabla central de dos alturas vemos una Santa Cena con Cristo rodeado de los apóstoles, mientras que en la parte de enfrente y de espaldas al espectador está Judas. En los laterales se disponen, uno en cada lado, los paneles de las profanaciones, quedando así en el espacio donde se encuentra el discípulo traidor. En el registro superior se conmemora y festeja el *Corpus Christi*, y, por ello, se sitúa a la misma altura que los apóstoles y Cristo. De este modo,

⁴⁸⁸ FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J., 2019, p. 26.

la vinculación queda bien clara en cada caso según el registro horizontal, pero nada con respecto a alusiones sobre la apostasía.

Parecido proceder se encuentra, avanzando un poco en el tiempo, en el retablo de advocación franciscana del Museu Episcopal de Vic (1414-1415). En uno de los paneles de esta obra de Lluís Borrassà se cuenta la historia de la entrega de la carta y el *Mandyllion* al rey Abgar por parte de Cristo para curar su enfermedad (fig. 19). En el extremo derecho parece que se representa, al menos, a un judío con el cabello cubierto, larga barba, nariz con el puente bien definido y, lo más importante, girando la cabeza, apartando su mirada del milagro y posterior conversión del monarca. Esta actitud contrasta con la del resto del público que se asombra ante el prodigio y que debía coincidir con la de los espectadores a los que iba dirigida la imagen.⁴⁸⁹

En otros ejemplos en los que también aparece una conversión, puede darse el caso de no haber una iconografía caricaturizada, por lo que se recurre a otros elementos para mantener la fractura entre las dos religiones, siendo evidente en el retablo de San Marcos de la Catedral de Manresa (1346), dedicado a este santo y a su relación con Aniano (fig. 20). La obra fue realizada por Arnau Bassa y comisionada por el gremio de zapateros de Barcelona, en donde es patente su patronazgo por la representación de zapatos en la ropa del Aniano del panel central, cuando es consagrado como obispo, y en los marcos verticales que dividen el conjunto en tres calles. En los *Hechos de San Marcos* se cuenta que cuando el evangelista entró en Alejandría, una de sus sandalias se rompió y precisó de la ayuda de un zapatero para que se la arreglase. Encontró a uno llamado Aniano que, en mitad del trabajo de reparación, se pincha con una lezna y exclama: “¡Dios es el único!”. Marcos aprovecha el momento para sanar la herida y para predicar la palabra de Cristo a este y a su familia, consiguiendo que se conviertan. Aniano llegará a ser el sucesor del evangelista como obispo de la ciudad hacia el año 61 y, con el tiempo, a segundo patriarca de Alejandría; es, además, considerado santo por la Iglesia Ortodoxa.⁴⁹⁰

En el retablo, podemos ver la escena en la que Aniano se lesiona cuando remendaba el zapato en su taller (fig. 21). El obrador se encuentra, como era habitual en estos siglos, en la misma calle y presenta todo un muestrario de calzados y herramientas para dejar constancia de la labor de los comitentes del retablo. A la derecha del panel se

⁴⁸⁹ Sobre este retablo véase el estudio de PORTMANN, Maria, 2019, p. 70-88.

⁴⁹⁰ MANN, Vivian B., 2010, p. 81-84.

representa la sanación, con san Marcos, Aniano, su mujer y un grupo de judíos. En la escena, los integrantes de la fe de Moisés que asisten al prodigio van vestidos de forma particular, tocados con el *pileus cornutus* con las alas hacia arriba y con unas figuras geométricas de color dorado adornándolos al modo de rodela, quizás en alusión al patrimonio económico de los judíos. Aniano lleva un sombrero un tanto diferente, de color rojo y con dos bordes que apuntan hacia arriba. Su mujer lleva el cabello cubierto, como era preceptivo en la ley mosaica, y junta las manos en actitud orante, pues el milagro hace que se tambaleen sus creencias. En el panel inferior se continúa el relato con la predicación de san Marcos a la familia del zapatero (fig. 22). Los judíos atienden a las palabras del evangelista, excepto uno de ellos que gira la cabeza y parece observar lo que acontece en la siguiente escena. En esta se representa la conversión de Aniano y su mujer, que se encuentran desnudos dentro de una pila bautismal, aunque sus cabellos permanecen recogidos. Ambos, como en el ejemplo anterior, van desprovistos de aquello que más característicamente les vincula con la alteridad, sus vestiduras. El matrimonio se representa sin símbolos que los relacionen con su pasada fe y que no haya duda de su verdadera iniciación en el cristianismo.

Llama la atención el enlace entre los dos acontecimientos visuales mediante el judío que, aunque parece no escuchar las palabras de san Marcos, sí asiste al momento del bautismo. Podría ser que este girara la cabeza exprofeso, disgustado por lo que oye, pero su semblante sereno no parece aventurar una actitud de desagrado e irritación, quizás porque sea este el mensaje que se quería transmitir. El neófito no es un judío cualquiera, es el sucesor de san Marcos y es un ejemplo de conversión sincera, uno del que el cristiano no pueda desconfiar. Pero a su vez, es un arquetipo, un ejemplo a seguir para la comunidad judaica que debía aceptar las aguas del bautismo e integrarse en la verdadera fe, máxime cuando el retablo se realiza en un clima de tensión que estallaría el 1348 con la Peste Negra.⁴⁹¹

Así pues, ambos ejemplos demuestran que la imagen del judío/converso no era estática, sino permeable y mutable, es decir, adaptable al mensaje que se quisiera transmitir. Había ciertos recursos visuales que sí podían mantenerse, pero estaban supeditados a la intencionalidad del comitente que era el que estipulaba cómo debía articularse el programa artístico.

⁴⁹¹ MANN, Vivian B., 2010, p. 84.

4.1.1. *Ecclesia y Synagoga*

De la misma forma que era importante representar escenas de conversión, también lo era ilustrar los fracasos, o más bien, la terquedad y ceguera de los judíos, cuyo máximo exponente sería el de la Sinagoga vencida. No quisiéramos ahondar en exceso en esta iconografía, pues se aleja de los objetivos de la presente tesis, pero sería conveniente esbozar unas pocas líneas sobre su potente significado para entender los precedentes de las imágenes de conversión que vamos a tratar.

La iconografía alegórica del judaísmo en la figura de la Sinagoga tiene mucho que ver con la de la Iglesia y con el enfrentamiento que libran. Normalmente, aunque depende de la versión, la Sinagoga no tiene su corona, las tablas de la Ley que sujeta se caen o se resquebrajan, pierde el velo que le cubre los ojos y el bastón se ha partido por la mitad. Además, en ocasiones esta se desploma en el suelo, abatida y vencida. Según Heinz Schreckenberg, las fuentes sobre la victoria de la Iglesia frente a la Sinagoga se pueden encontrar en la misma Biblia. Por ejemplo, en Lm 1,1 se dice que: “¡Ay! ¡Qué solitaria yace la ciudad tan populosa! Quedó como una viuda, la grande entre las naciones. La princesa de las regiones está sometida a servidumbre” y en Lm 5, 16-17: “De nuestra cabeza ha caído la corona. ¡Ay de nosotros, que hemos pecado! Por eso se aflige nuestro corazón, por estas cosas se nublan nuestros ojos”.⁴⁹²

Esta batalla entre una y otra venía dada porque a raíz de la encarnación de Cristo, la Ley entregada por Dios a Moisés había sido remplazada y ya no podía leerse literalmente. Así, el pueblo elegido debía entender que con el Antiguo Testamento solo habían sido preparados para recibir los Evangelios. Ello, además, suponía reinterpretar todas las tradiciones y ceremonias mosaicas para adaptarlas a los nuevos tiempos espirituales. De este modo, por ejemplo, se sustituía la circuncisión carnal por la del corazón, la cual se producía a través del bautismo (Ga 5, 4; Rm 8, 6-8), o se suplían todos los elementos materiales del Tabernáculo por el Cuerpo y la Sangre de Cristo, la eucaristía. Así, la Antigua Ley se convertía en una prefiguración del Nuevo Testamento,

⁴⁹² Otros pasajes serían Mt 15, 14; Mt 23, 16; Mt 23, 37; Mt 25, 33; Mt 25, 41; 2 Co 3, 14-15; 2 Co 11, 2; Ef 5, 23-27; Ap 19, 7; Ap 21, 9. Schreckenberg también ofrece escritos de los primeros padres como Prudencio o Cirilo de Alejandría. SCHRECKENBERG, Heinz, 1996, p. 16-17.

aunque los judíos persistieron en su ceguera espiritual.⁴⁹³ Como resume Sara Lipton: “[...] *their books preserved the word of scripture (though they failed properly to understand it), their bodies confirmed the historicity of the Crucifixion, and their subjugation proved their own error and the triumph of Christianity*”.⁴⁹⁴

La falta de visión, su continuidad en el mundo carnal frente al espiritual, les llevó, a pesar de las numerosas pruebas divinas, a mantener durante siglos una literalidad en la lectura de las Sagradas Escrituras, incapacitados, como exponía san Agustín, en reconocer a Jesús como el verdadero Mesías:

“[...] *He aquí empero que los ciegos mismos, los asesinos mismos de Cristo, entendieron las palabras de Cristo. No entendieron que él era el Mesías, ni entendieron que él era el Hijo de Dios, pero en todo caso en aquellas palabras entendieron que se hacía valer el Hijo de Dios que era igual a Dios*”.⁴⁹⁵

Por otro lado, si recordamos el pasaje antes citado del mismo san Agustín, decía el de Hipona que:

“¿Qué vergüenza es esta, hermanos, que llegan a leer esta frase, y, ciegos ellos, miran a su propio espejo? Esta imagen dan los judíos de la Escritura Santa que llevan consigo: pasa como con la cara de un ciego en el espejo: los demás la ven, él no la ve”.⁴⁹⁶

Los herederos de Moisés son incapaces de ver nada, están ciegos a la verdad por propia voluntad.⁴⁹⁷ Solamente con la ayuda del cristianismo podrían desembarazarse del velo que les cubría los ojos, pues “[...] la ceguera de Israel fue parcial, hasta que entrara la plenitud de los gentiles” (Rm 11, 25); es decir, la conversión será inevitable en el pueblo elegido, amado por Dios a pesar de su desobediencia.⁴⁹⁸ De este modo, el concepto de ceguera judía y de victoria cristiana se asoció con el de la Sinagoga y su disputa con la Iglesia. Los primeros representan el cuerpo, la falsedad y la infidelidad,

⁴⁹³ LIPTON, Sara, 1999, p. 56. BARASCH, Moshe, 2001. FROJMOVIC, Eva, 2002, p. 100. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 144.

⁴⁹⁴ LIPTON, Sara, 2014, p. 57.

⁴⁹⁵ AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Tractatus in Iohannem*, 17.16. Disponible en: https://www.augustinus.it/spagnolo/commento_vsg/index2.htm (27/04/2019)

⁴⁹⁶ AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Enarrationes in Psalmos*, 56.9. Disponible en: https://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/lista.htm (27/04/2019)

⁴⁹⁷ PEREDA ESPESO, Felipe, 2013a, p. 126.

⁴⁹⁸ COHEN, Jeremy, 2007, p. 84-85. VV.AA., 2018, p. 1209-1210.

mientras que los segundos son el alma, la verdad y la confianza.⁴⁹⁹ Por otro lado, este tema fue tratado prolíficamente en las polémicas antijudías medievales, como el *Contra caecitatem iudeorum* (ca. 1317) de Bernat Oliver, permitiendo que se popularizase ampliamente.

En cuanto a los ejemplos artísticos del enfrentamiento entre la Sinagoga y la Iglesia, las primeras manifestaciones se datan a mediados del siglo IX, aunque el momento de máxima popularidad corresponde a la escultura monumental de las fachadas, a partir de 1225.⁵⁰⁰ Con todo, es llamativo que no se encuentren apenas muestras en la cronología y geografía que trabajamos, más aún cuando en la Corona de Aragón se promovieron disputas públicas entre judaísmo y cristianismo como la de Barcelona (1263), la de Mallorca (1286) o la de Tortosa (1413-1414). Paulino Rodríguez expone algunos en el ámbito peninsular del que podríamos destacar un manuscrito valenciano del *Breviari d'Amor* de la Biblioteca Nacional de Madrid (Res. 203) en el que, además de a la Iglesia y la Sinagoga, representa la sordera de los judíos, otra de las acusaciones a las que eran sometidos (folio 76r, fig. 23). Al respecto, san Agustín dirá en el sermón 113 A, 2 que los judíos no quieren escuchar ni a los profetas ni a Moisés, pues hacerlo significaría creer en el mismo Cristo (Jn 5, 46).⁵⁰¹

Fuera del panorama valenciano, encontramos quizás el caso más paradigmático de la ceguera y sordera del pueblo de Israel en el último medievo, *La Fuente de la Gracia* (ca. 1440-1445, Museo Nacional del Prado). En esta, no obstante, el representante del judaísmo es un sumo sacerdote y no la sinagoga, si bien no invalida que se pueda ilustrar una conversión fallida. Esto queda atestiguado con la insistencia en la literalidad de los textos y de la materialidad, con el judío consultando un texto pseudo-hebraico y

⁴⁹⁹ Para más información, véanse las entradas “De scelere, caecitate et poena Judaeorum” (220: 996-1001) y “Judaeorum obcaecata mens” (221:990) de los índices *De Judaeis* y *Directibus* respectivamente de la Patrologia Latina de Migne.

<https://books.google.es/books?id=yjcGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (03/05/2019)

<https://books.google.es/books?id=bQsRAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (03/05/2019)

⁵⁰⁰ Sobre la representación de la Sinagoga y su enfrentamiento con la Iglesia, véase: BLUMENKRANZ, Bernhard, 1966, p. 1141-1157. SEIFERTH, Wolfgang S., 1970. LIPTON, Sara, p. 129-163. ROWE, Nina, 2011. ASCH, Léopold, 2013.

⁵⁰¹ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007a, p. 181-209.

apartando todos ellos la mirada de las obleas, signo inequívoco de la divinidad del verdadero Mesías (fig. 24).⁵⁰²

4.2. Respuesta artística al pogromo de 1391

Si buscamos una consecuencia o justificación a lo sucedido el 9 de julio de 1391, encontramos algunos ejemplos visuales que intentaron defender la necesidad de convertir a los judíos y de tomar como válidos los bautismos forzosos. De entre estos, llama la atención, dentro de los milagros acaecidos ese día, el alcance y transformación de la aparición de una figura a la manera en que uno pintaría un san Cristóbal, sobre la sinagoga mayor: “[...] un Juheu, al començament del dit esvaiment, veu sobre la sumitat de la dita Sinagoga un Hom, fort gran e soberch, ab una Creatura en lo coll, a semblant que hom pinta Sent Christofol”.⁵⁰³

4.2.1. El san Cristóbal que habló

*O Milagro de oculta providencia,
Quantos assombros tu noticia abulta
Pues de solo un milagro fiel resulta,
De infinitos assombros la evidencia!
Milagro fuè en Christoval la eloquencia,
Que su voz en su Imagen mostrò oculta;
Y un assombro fuè el ver, que la Fè indulta
Tanto Judio yà fin resistencia.*⁵⁰⁴

Pascual Ruiz de Corella

En el segundo capítulo analizamos de qué manera el infante Martín procuró hacer valer la conversión como alternativa a la muerte toda vez que, junto a los jurados, abogaban por hacer ver que el asalto había sido por voluntad divina.⁵⁰⁵ Para hacer más creíble esta postura, se testimoniaron diferentes sucesos portentosos acaecidos ese día y

⁵⁰² PEREDA ESPESO, Felipe, 2013a, p. 113-156. NIRENBERG, David, 2015, p. 34-39. KUBIES, Grzegorg, 2017, p. 32-43. PÉREZ PRECIADO, José Juan (ed.), 2018. Más en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fuente-de-la-gracia/f578c5af-b1d6-4ef8-aaa3-ae05a6dd2393> (09/05/2019)

⁵⁰³ Sobre este prodigio: Archivo Municipal de València, *Lletres missives* g-3/5, folio 30v-31r. También: TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 170-171.

⁵⁰⁴ ORTÍ Y MAYOR, Jacinto, 1740, p. 35-36.

⁵⁰⁵ GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 325-326.

que parecían avalar el ataque a la judería. De acuerdo con algunos consejeros del rey, estos relatos fueron inventados por las autoridades valencianas para mitigar el castigo real y justificar el pogromo. Por su parte, el Consell sugirió a su majestad que prescindiese de tales difamadores y enemigos de València que no hacían más que inventar falsas acusaciones contra ellos. Lo cierto es que tanto el infante como los jurados actuaron de este modo para intentar evitar un nuevo motín por parte de la ciudadanía cristiana que, estando el ambiente caldeado y el foco de atención puesto en la morería, podría volver a sublevarse. Así, las casi nulas consecuencias penales y la proclamación de los hechos milagrosos salvaguardaban, al menos de momento, tanto su seguridad como la de la ciudad. La soberanía suprema de Dios les había dado una salida y les permitía suspender la ley real. Aún más, coincidiendo con la necesidad de demostrar la validez de los prodigios, empezaron a aparecer historias sobre portentos negativos en Sagunt, cuya aljama fue la única en no ser asaltada en todo el reino, asegurando que el crisma se había secado cuando un judío quiso bautizarse.⁵⁰⁶

Volviendo a los milagros y al “*juhi de Deu*”, la aparición del crisma en las iglesias vino a atestiguar la voluntad divina por realizar los bautismos, y el sueño de un judío en el que veía a Cristo crucificado, una premonición de las conversiones. Además, tras el asalto, hubo otra serie de milagros como el encendido de los candiles de la nueva iglesia fundada sobre la antigua sinagoga mayor o la multiplicación del aceite de las lámparas y sus propiedades curativas, ya que muchos eran los enfermos que daban testimonio de ello cada día.⁵⁰⁷ Pero más sorprendente que todo esto fue la visión por parte de un judío, de la figura, como se pintaría a san Cristóbal, sobre la sinagoga mayor.⁵⁰⁸ Aunque esta descripción podría llevar a pensar que se tratase de una imagen gigantesca que el judío confundió con un san Cristóbal, este mártir es un paradigma de conversión y su presencia tiene mucho que ver con lo que estaba ocurriendo en València.

Cuenta su leyenda que el santo era un gigante originario de Licia llamado Réprobo que quería asistir al mayor rey que existiese en Canaán. Cuando encontró a aquel que parecía el más grande, decidió ponerse a su servicio, pero cuando vio que el monarca se santiguaba ante la mención del diablo, partió a la búsqueda del personaje que atemorizaba a su señor. Encontró a una banda de merodeadores entre los que uno de ellos manifestó ser aquél a quien buscaba. No obstante, su nuevo patrono tenía miedo a

⁵⁰⁶ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 97.

⁵⁰⁷ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 97.

⁵⁰⁸ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 171.

la cruz y cuando Cristóbal se percató, lo abandonó y fue en busca del Salvador. Un ermitaño le instruyó en la fe de Cristo y de este modo pasó a consagrar su vida al cristianismo, logrando numerosas conversiones antes de su martirio.⁵⁰⁹ El mensaje detrás de esta historia es claro, ni el poder de los reyes o del diablo pueden hacer frente al de Dios. Uno puede caer en error de servir al señor —o religión— equivocado, pero con voluntad y convicción se puede enmendar la falta. Del mismo modo, los judíos podían seguir ciegos a la verdad o desprenderse del velo y comprobar que la venida de Cristo había supuesto la superación de la Antigua Ley. Solamente la conversión era válida.

Con todo, la figura de san Cristóbal no es conocida por su trabajo evangelizador ni por su vida antes de convertirse al cristianismo. El de Licia, como atestigua su iconografía, era fácilmente identificable por ser uno de los pocos santos que tuvo el privilegio de sostener a Cristo. Como penitencia por su pasado, el ermitaño mandó a Cristóbal a ayudar a cruzar a los peregrinos un río caudaloso y sin puentes, pues era de constitución gigantesca. Una de las veces, un niño, representado en las imágenes con una esfera en la mano, solicita su servicio y al ir cruzándolo, el santo iba notando cada vez un peso mayor sobre sus hombros. Cuando llega al otro lado de la orilla le pregunta al púber cómo podía pesar tanto, a lo que este, revelando que en realidad era Jesús, le responde que era a causa de cargar con el peso de los pecados del mundo. Es de esta manera cómo se configura la leyenda de Cristóforo y cómo adquiere su nombre, “el portador de Cristo”. Por tanto, del mismo modo que el santo, el converso también debía llevar al Hijo de Dios en su cuerpo, en el alma y en la boca.⁵¹⁰

Así pues, esta aparición de san Cristóbal debía ser leída en clave, al igual que la transformación de la sinagoga en una iglesia advocada a este santo⁵¹¹ que se convertiría en el templo donde acudirían los nuevos cristianos y donde se establecería su propia cofradía y cementerio. Ya como monarca aragonés, Martín I aprobó las ordenanzas de la cofradía el 20 de enero de 1399, también bajo el patronazgo del gigante de Licia; con

⁵⁰⁹ VORÁGINE, Santiago de, 1982 [ca. 1260], p. 405-409.

⁵¹⁰ “[...] después de su conversión, llevó a Cristo de cuatro maneras: sobre sus espaldas, en cierta ocasión en que caminó con él a cuestas; en su cuerpo, por medio de la mortificación; en su alma, por la devoción, y en su boca, mediante la confesión y predicación de su doctrina. VORÁGINE, Santiago de, 1982 [ca. 1260], p. 405. También: GARCÍA CUADRADO, María Dolores, 2000, p. 343-366. LONDOÑO RENDÓN, Marcela, 2015, p. 361-390. JAQUERO ESPARCIA, Alejandro, 2016, p. 237-255.

⁵¹¹ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 171-177. ORELLANA, Marcos Antonio de, 1985-1987 [1923], p. 415-417. BOIX RICARTE, Vicente, 1980 [1849], p. 162-163. DANVILA Y COLLADO, Francisco, 1886, p. 147. RODRIGO Y PERTEGÁS, José, 1992 [1913], p. 21-22. AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella, 2009, p. 131-133. NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 101.

el tiempo y debido a la presión de la Inquisición, fue perdiendo privilegios paulatinamente. Respecto al cementerio, estaba ya plenamente integrado a inicios del siglo XV, pues desde el 15 de enero de 1403 que el rey Martín I había autorizado a los cofrades disponer de un osario propio. En 1419, por disposición real, se prohibía la ampliación del “*fossar de sent Cristòfol*”, puesto que los conversos podían enterrarse en cualquier parroquia y no exclusivamente en la de la cofradía. No obstante, Alfonso V dio licencia en 1453 para la compra de una casa y un huerto con la idea de ampliar el hospital y el cementerio.⁵¹²

Poniendo de nuevo el foco en lo acontecido la noche del 9 de julio, no fue por el poder taumatúrgico, protector contra la muerte súbita, por lo que se manifestó el santo en la sinagoga, sino por su papel con la conversión. De hecho, con el tiempo, el milagro de la visión de san Cristóbal empezó a alterarse y a añadirse pasajes que acentuaban el prodigio. Gaspar Escolano recoge en su *Década Primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia* (1610) un relato en el que rabinos y sacerdotes escucharon una portentosa voz que provenía del altar mayor y que decía:

“Judíos, dejaos ya de ofender á Dios en seguir vuestros caminos errados, pues hasta las oraciones que aquí estais ofreciéndole se convierten en culpas contra vosotros y en ruina de vuestras almas y vidas. Yo soy Cristóbal, uno de los siervos de Jesucristo, gran Rey de la gloria, que le llevé en mis hombros: convertíos á él y doleos de vuestro obstinado error. Recibid el Bautismo y desocupadme esta casa, que el Señor ordena que se dedique á mi nombre; y de su parte os amonesto, que si poneis duda en mis palabras descargará sobre todos una nube de persecuciones y yo derribaré vuestra sinagoga sobre vosotros.”⁵¹³

Continúa Escolano narrando que durante tres días resonó la advertencia hasta que, asustados pero decididos, los rabinos y su gente, armados con picos y azadones, descubrieron una pequeña efigie de san Cristóbal. No obstante, el aviso no fue escuchado y poco después la judería fue asaltada. Ese día volvieron a oírse las voces del mártir y un grupo de temerosos judíos resolvieron coger la imagen y formar una cruz con dos palos para demostrar su voluntad por convertirse. Así, se procedió a bautizarlos bajo la atenta mirada de un san Cristóbal que obró otro milagro al encender y mantener la lumbre de las lámparas sin cebo durante días en el interior de la refundada iglesia. Además, el historiador añade que empezaron a aparecer en esquinas de calles y plazas

⁵¹² CASTILLO SAINZ, Jaime, 1993, p. 183-206. HINOJOSA MONTALVO, José, 1999b, p. 81-84. HINOJOSA MONTALVO, José, 2009, p. 96-104.

⁵¹³ ESCOLANO, Gaspar, 1878-1880, tomo I, Libro V, cap. X, p. 504.

imágenes del gigante, pues era “[...] uno de los reparos contra los azotes de Dios”.⁵¹⁴ Este último apunte se debía al poder taumatúrgico de san Cristóbal, cuya visión diaria protegía de la muerte repentina, por lo que su efigie era sumamente representada, como aquella de grandes dimensiones ubicada en uno de los muros de la catedral tras el pogromo.⁵¹⁵

El padre Jacinto Ortí en 1740 publicó la *Historia del hallazgo de la imagen de S. Christoval, sus milagros, y fundacion del Real Convento de Religiosas Canongesas Agustinas en la Ciudad de Valencia* donde brindaba un relato mucho más dilatado y tan lleno de detalles que parecía ofrecer una versión distinta.⁵¹⁶ En esta obra recoge aportaciones de los estudios centrados en el prodigio de la aparición de la efigie del de Licia y de la que, como señala José Teixidor, no está exenta de errores. El dominico e historiador, en *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*, escrita en 1767 y publicada en 1895, cuestiona parte de las narraciones sobre los hechos milagrosos en torno a la visión e imagen, a la vez que va desmontando algunos de los argumentos esgrimidos por sus antecesores. El hecho de no haber identificado al judío que dijo haber visto la figura, ni la constatación de testigos que afirmasen la veracidad de la manifestación de la voz de san Cristóbal en la sinagoga, son solo algunos ejemplos del aura de misticismo e irrealidad que alteraba lo que verdaderamente aconteció el 9 de julio de 1391.⁵¹⁷

Lo cierto es que al día siguiente se purificó y se consagró la sinagoga bajo el patrocinio y protección de san Cristóbal y se colocó una imagen suya, tal y como recoge Teixidor:

“[...] de madera, de altitud de palmo i medio, i el color de su rostro casi moreno, pero agraciado. Está en pie, sustentando su mano derecha sobre una palma, teniendo sentado sobre el ombro izquierdo al Nino Jesus de color mas salido i blanco con un globo con la mano izquierda, i levantada la derecha, i todo sobre una pequeña peaña que es de la misma madera. Esta la santa

⁵¹⁴ ESCOLANO, Gaspar, 1878-1880, tomo I, Libro V, cap. X, p. 504-506, para la cita p. 506.

⁵¹⁵ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 176.

⁵¹⁶ ORTÍ Y MAYOR, Jacinto, 1740.

⁵¹⁷ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 170-174.

Imagen llena de preciosas joyas, perlas, i diamantas con que la ha vestido la devoción i gratitud de los fieles”.⁵¹⁸

Según Ortí, esta era la imagen encontrada a los pies del altar mayor de la sinagoga. Pero si recordamos lo ocurrido la noche del asalto a la aljama, el judío que dijo haber tenido una visión se refería a un hombre que identificó como san Cristóbal porque le reconoció de las imágenes que del mártir habría podido ver, ya que lo describe como uno pintaría su efigie. La interpretación es libre y doble, dado que, al no haber una mayor especificación, cabe la posibilidad que fuera tanto una aparición física como pictórica. Es revelador, sin embargo, que sea a partir de este relato como las posteriores narraciones incluyan ya una imagen del santo. Una imagen que nada tiene que ver con la pintura, pues las descripciones se refieren a una pequeña talla escultórica. Esta, además, estaba imbuida de la santidad, pues lo sagrado se había manifestado a través de ella por medio del *transitus*. La figura era un catalizador de la divinidad que permitía que lo intangible e invisible se hiciera real a un mismo tiempo que certificaba que el mayor templo judío se erigía sobre un suelo sacro que otrora fue cristiano.⁵¹⁹

Otorgar orígenes formidables a ciertas imágenes fue una práctica habitual durante la conquista de al-Ándalus. Para el mundo cristiano, este proceder legitimaba la toma de ciudades y tierras que antes habían pertenecido a sus antepasados. La aparición de las efigies de, especialmente, Vírgenes y santos, muchas de ellas imbuidas con poderes, no hacían más que confirmar y corroborar el pasado cristiano.⁵²⁰ El ejemplo de san Cristóbal venía a significar, por un lado, la sobrenaturalidad de la talla y, por otro, la inevitabilidad de la cristianización de la sinagoga, pues aparte de ser el receptáculo de una imagen santa —escondida en el altar—, era asimismo un espacio cristiano que había sido ocupado por la herejía judía.

Pero más allá del plano de lo milagroso, cabe preguntarse si hubo otras razones para la advocación de la sinagoga en la iglesia de san Cristóbal. Si ni Teixidor ni sus predecesores se cuestionaron el porqué, sí lo hicieron los editores, bajo la dirección de Roque Chabás, de *Antigüedades de Valencia*. Según ellos, la elección del gigante de Licia es clara en tanto que el 10 de julio es la celebración de su fiesta en el santoral, y para ello se sirven de un calendario medieval donde se especifica que ese día se celebra

⁵¹⁸ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 172. La descripción la resume de la que hace Jacinto Ortí. ORTÍ Y MAYOR, Jacinto, 1740, p. 96-98.

⁵¹⁹ GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 25-35. Recuérdese el capítulo anterior.

⁵²⁰ ROBINSON, Cynthia, 2013, p. 231-232. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014, p. 283-306.

la onomástica del gigante. Este se localiza en un códice del archivo de Alzira identificado con el número 38 en el que se encuentra copiado el *Aureum opus* hasta el reinado de Pedro IV y, poco después, el del año 1354.⁵²¹

No obstante, que el 10 de julio sea el día dedicado a san Cristóbal no excluye que la elección de este fuese concebida con base en las conversiones. El mismo Teixidor, al enfrentarse a la incapacidad de los jurados por esclarecer quién dio el aviso de la aparición de san Cristóbal y si había alguna razón por la que fuese él y no otro santo, no sabe dar una respuesta. Si en verdad la única razón por dedicar la sinagoga al gigante de Licia fuese por el día del santoral, no habría pasado desapercibido ni para el gobierno ni para la ciudad, siendo como era san Cristóbal un mártir popular y muy querido en este tiempo por sus poderes taumatúrgicos. Otro debía ser el motivo por el que se considerase como patrono del nuevo templo cristiano, y, según lo expuesto sobre su vida e iconografía, parece probable que su elección fuese motivada por ser una persona que, a pesar de errar, de querer servir al mismísimo diablo, se convirtiese, aceptase la superioridad de la doctrina de Cristo y llegara a ser su portador. Este mensaje debía estar presente y calar en un momento en el que el judaísmo era combatido con agua y sangre. Además, aunque la advocación fuese motivada únicamente por su onomástica, la realidad es que el gigante de Licia devino en un icono en el que los neófitos se ampararon y, con el tiempo, lo que habría nacido como una casualidad, pasó a tener un significado mucho más profundo y potente para la comunidad cristiana, tanto vieja como nueva. Para unos, su imagen representaba la protección contra la peste y la muerte súbita; para otros, la misma iconografía podría testimoniar la necesidad de llevar a Cristo con uno mismo.

4.2.2. Bonifacio Ferrer y la legitimidad de la conversión

Aunque la leyenda de la imagen de san Cristóbal es un potente ejemplo para la justificación de la conversión, este no es el único. Si analizamos algunos de los retablos realizados inmediatamente después del pogromo de 1391, se pueden advertir vínculos entre estos y el ataque a la judería, o más bien, con las consecuencias que el asalto tuvo en la sociedad cristiana. El primero de ellos sería el Retablo de la Crucifixión y los

⁵²¹ CHABÁS Y LLORENS, Roque, enero 1893, p. 27. CHABÁS Y LLORENS, Roque, febrero 1893, p. 68. TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. II, p. 172. GAMPEL, Benjamin R., 2016, p. 45.

Sacramentos (ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, fig. 25)⁵²² atribuido al pincel de Gherardo Starnina (documentado en Florencia desde 1387-muerto antes de 1413)⁵²³ y comisionado por Bonifacio Ferrer, hermano menor de san Vicente Ferrer y uno de los personajes más destacados de la política valenciana de este tiempo.⁵²⁴

Hijo del notario Guillermo Ferrer y de Constanza Miquel, oriundos de Cataluña, Bonifacio Ferrer recibió una sólida y amplia educación que lo llevó a convertirse en un afamado abogado de la ciudad de València, a regentar una cátedra de derecho canónico desde 1376, y a acceder en 1387 al cargo de jurado. Además, en 1388 fue elegido síndico y enviado a las Cortes de Monzón (1388-1389) en representación de la metrópoli. Allí, entre otros asuntos, debía abordarse la delimitación del recinto de la judería, permitiendo su ampliación. Sin embargo, desde la capital del reino expresaron su descontento y acusaron de traidores a sus representantes. Los jurados negociaron con los comisarios reales Francesc d'Aranda y Miquel Dalpiera la revisión del cierre de la aljama en 1390.⁵²⁵ Ante las presiones populares, el juicio contra los síndicos se trasladó fuera del *Cap i Casal*, primero a Alzira y luego a Castelló. A todo esto se sumó el enfrentamiento entre Alfonso de Aragón (ca. 1358-1422), duque de Gandía y marqués de Villena y Carroça de Vilaragut (segunda mitad del siglo XIV-ca. 1423), dama favorita de la reina acusada de ser una mala influencia para la corona. El Consell de la ciudad de València estableció que los representantes debían apoyar a los brazos del reino, pero el 23 de julio, el rey Juan I se quejó de la postura contraria de los síndicos, lo que provocó su revocación. Para el 31 de agosto, el consejo resolvió procesarlos por traición, lo que causó una profunda crisis en el seno de la sociedad valenciana.⁵²⁶

Con el asalto a la judería, la estrategia defensiva de los condenados obtuvo un renovado vigor. Habían sido estos quienes lograron del rey el permiso para la ampliación del barrio y culpaban a los jurados, los que habían sido elegidos durante su

⁵²² Para un estado de la cuestión sobre la bibliografía en torno al retablo, véase: FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 31-73. ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013. FERRER ORTS, Albert, 2018.

⁵²³ Sobre Starnina, consúltese: STREHLKE, Carl Brandon, 2002, p. 22-33. GÓMEZ FRECHINA, José, 2005, p. 44-46. LACLOTTE, Michel., 2007, p. 66-75; MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 92-93 y 155-159. PALUMBO, Maria Laura, 2009, p. 420-421. PALUMBO, Maria Laura, 2011, p. 121-132. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2016, p. 2-61, especialmente p. 36-58.

⁵²⁴ Para un mayor acercamiento a la figura de Bonifacio Ferrer, consúltese ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013, donde se recogen distintos trabajos que arrojan luz sobre su vida y obra y que puede completarse con la bibliografía de referencia aportada en el mismo volumen en las páginas 177-178, y la reciente publicación de: FERRER ORTS, Albert, 2018.

⁵²⁵ VIDAL BELTRÁN, Eliseo, 1974, p. 17-19. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 197.

⁵²⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 186-189. Para el proceso véase: ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013, p. 45-103 en referencia al trabajo de LLOP CATALÁ, Miguel, 1980, p. 415-471.

ausencia en Monzón, de su incompetencia y mala voluntad al no haber solucionado el trágico suceso. Por su parte, estos acusaban a los síndicos de mentirosos y falsos, de haber alentado a la sublevación y de compartir amistades con aquellos inculpados en los altercados. En el caso de Bonifacio Ferrer, se le imputaba, al parecer, la tenencia en su poder de bienes robados a los judíos de la aljama valenciana, pese a estar en arresto y en juicio, que más que sustraídos, podrían haber sido resguardados allí por iniciativa de Ferrer y de los expoliados.⁵²⁷ Este, de hecho, estaba relacionado con la familia de Jossua y Jaffudano Sibili y con Içach Coffe, clavario de la aljama y al que defendió ante el gobierno municipal por sus derechos de propiedad.⁵²⁸ Finalmente, el pleito terminó cuando el infante Martín accedió al trono en 1396, provocando un cambio en la corte y en el gobierno de València, restituyendo a los acusados como ciudadanos honorables y reincorporándolos a la vida municipal.⁵²⁹

Sin embargo, Bonifacio Ferrer abandonó la esfera pública. En 1382 se había casado con Jaumeta Despont, de familia rica, con la que tuvo cuatro hijos y siete hijas. A causa de una epidemia producida el 1394 conocida como la *mortandat dels infants*, su mujer, dos de sus hijos y todas sus hijas murieron. A causa de esta pérdida y de los largos años de pleito, Bonifacio, aconsejado por su hermano, tomó el hábito de cartujo en Portaceli el 21 de marzo de 1396. El 23 de junio de 1402 fue nombrado General de la Cartuja y en 1412 acudió al Compromiso de Caspe en representación del Reino de València. Aunque fue, junto a san Vicente Ferrer, un gran defensor y valedor del antipapa Benedicto XIII (1328-1423), como antes lo habían sido de su predecesor, Clemente VII (1342-1394), en 1415 los dos hermanos acudieron a Perpiñán para buscar una solución al cisma y que los príncipes retiraran la obediencia al aviñonés. Falleció el 27 de abril de 1417 en la cartuja de Valdecríst donde había sido destinado.⁵³⁰

Podemos comprobar de este modo que, incluso retirado de la vida pública, la personalidad de Bonifacio Ferrer era tan abrumadora que consiguió acceder al generalato de su orden y a participar en los acontecimientos más destacados e importantes del momento. Sin embargo, de entre toda su dilatada carrera, nos interesa

⁵²⁷ BRAMON PLANAS, Dolors, 1986 [1981], p. 154.

⁵²⁸ GARCÍA, Angelina, 1978, p. 82-87.

⁵²⁹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2012, p. 189-190. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 115-118.

⁵³⁰ MORRO FOSAS, Pedro, 1955. GÓMEZ, Vito-Tomás, 1980, p. 259-295. LLOP CATALÁ, Miguel, 1980, p. 415-471. GARCÍA BORRÁS, Ximo, 1988, p. 28-29. BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, 2002, p. 24. FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 31-37. FERRER ORTS, Albert, 2018, p. 15-19. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 110-115.

cuando, después de su profesión como cartujo, encarga al toscano Gherardo di Jacopo, Starnina, la creación de un retablo para el altar de la capilla de la Santa Cruz, que se había consagrado el 24 de febrero de 1397. Debido a su formación en teología y derecho canónico, es más que probable que Bonifacio fuera el mentor del programa iconográfico.⁵³¹

A pesar de que las escenas del conjunto retablístico se han interpretado como a una prefiguración y retrato simbólico de su abandono de la vida laica y posterior ordenación como cartujo,⁵³² también lo acontecido el 9 de julio de 1391 configuró la iconografía de las mismas. Junto a la vinculación de Bonifacio a la judería, se sumaba el hecho de ser hermano del principal defensor de la segregación de los judíos y de la integración de los neófitos en el seno de la Iglesia mediante iniciativas como la Disputa de Tortosa.⁵³³ Por otro lado, san Vicente Ferrer escribió también sobre el orden de los sacramentos, tema que interesaba al infante Martín. En 1384 había solicitado a Bonifacio una obra “[...] *ab lo crucifix e ordinació dels sacraments*” y del que proporcionó solamente la figura “[...] *on són los sacraments de la lix vella e novella e los dits dels profetes*”.⁵³⁴ Este desconocido tejido podría haber servido de modelo al retablo de Portaceli, atendiendo a que en la crucifixión, de la herida de Cristo manan siete hilos de sangre que enlazan con los sacramentos.⁵³⁵ No obstante, en el trabajo de Starnina no se representan los sacramentos de la antigua Ley, aunque sí aparecen en las entrecalles veinte profetas y patriarcas.

4.2.1.1. Profetas y profecías: a la luz del Nuevo Testamento

Las dieciocho figuras portan filacterias que en algunos casos imitan la escritura hebrea; otros dos, solamente bustos, completan la veintena (fig. 26). La asociación de estos rollos con los judíos es frecuente, llegando a tener una marcada ambivalencia, pues, aunque en manos de los personajes veterotestamentarios ilustraban la palabra profética, su estatus podía ser en ocasiones ambiguo y, según el contexto, había

⁵³¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 118-121.

⁵³² GARCÍA BORRÁS, Ximo, 1988, p. 29-31. FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 69-73.

⁵³³ FAGES, Pierre Henri (ed.), 1909. CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel, 1994. ROBLES SIERRA, Adolfo, 1996, p. 455-574. LOSADA, Carolina M., 2013, p. 603-40. LOSADA, Carolina M., 2015.

⁵³⁴ Cfr. MADURELL I MARIMÓN, José María, 1949, p. 219.

⁵³⁵ BYNUM, Caroline W., 2007, p. 159-161. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 120-121.

excepciones en las que se les vinculaba con los judíos.⁵³⁶ En este caso, como bien argumenta Óscar Calvé, los mensajes de las filacterias, de las que solo se leen doce, se vinculan con el *Ordo prophetarum*, cuya inspiración es un sermón atribuido erróneamente a san Agustín: el *Contra iudaeos, paganos et arianos*. Posiblemente, el promotor escogió las citas que mejor podían ajustarse o armonizar con el contenido de las imágenes.⁵³⁷ Para Francisco Fuster, su presencia venía dada por constatar la misión redentora del Salvador, la liberación del pueblo oprimido por medio de la sangre del sacrificio.⁵³⁸ Del mismo modo, resalta Calvé el claro desinterés por identificar los personajes a través de sus atributos iconográficos, aunque quizás, ello se produjo de manera consciente.

A partir de la revelación de la Nueva Ley, el Antiguo Testamento pasó a profetizar y a ser premonición de la llegada de Cristo. Los primeros padres de la Iglesia, como Tertuliano (ca. 160-220), no pretendían concebirlo como una simple metáfora, pero destacaban cuando era necesario su sentido literal o real. Por ejemplo, Moisés no adquiriría una menor realidad o historicidad por ser *umbra* o *figura* de Jesús. Por su parte, otros como Orígenes (185-254) eran proclives a entender los textos veterotestamentarios como alegorías o moralidades. Esto supuso en los primeros tiempos del cristianismo una fuerte discrepancia entre los que entendían el Antiguo Testamento de forma espiritual y los que, por el contrario, defendían un carácter histórico, lleno de profundos significados, y que fue la corriente que se impuso en Occidente. Será san Agustín quien intentará encontrar un equilibrio y equiparación entre ambas orientaciones: *Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet* (“El Nuevo está escondido en el Antiguo, y el Antiguo se manifiesta en el Nuevo”).⁵³⁹ Para el de Hipona era inconcebible la mera interpretación alegórica, así como la concepción de que se tratase de un escrito hermético solo comprensible a través de una exégesis que excluyera el sentido histórico. Así lo resume en *Contra Faustum*, libro IV, 2:

“No hay duda para nosotros de que el Antiguo Testamento contiene promesas de cosas temporales y que por eso se llama Antiguo Testamento, y que la promesa de vida eterna y del reino de los cielos corresponda al Nuevo Testamento: pero que en las cosas temporales hubiera figuras de las futuras que se consuman en nosotros no es una simple opinión mía, sino la

⁵³⁶ PEREDA ESPESO, Felipe, 2013a, p. 124.

⁵³⁷ Para la lectura de las filacterias véase: SARALEGUI, Leandro de, 1954, p. 38-40. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 53-57. FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 60.

⁵³⁸ FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 71.

⁵³⁹ AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Quaestiones in Heptateuchum*, 2, 73, *Patrologia Latina* 34, 623).

interpretación de los apóstoles, como dice Pablo en relación con tales cosas... [sigue: 1 Co 10, 6 y 11].⁵⁴⁰

Habían sido precisamente las teorías paulinas las que dieron paso a considerar los textos del Antiguo Testamento como una sombra de los Evangelios. Hay que entender esa postura por el carácter polémico y defensivo frente a los ataques de paganos y judíos a los que se enfrentaron los articuladores del cristianismo. Para san Pablo: “[...] la letra mata, pero el Espíritu da vida” (2 Co 3, 6) y los cristianos eran los servidores de la Nueva Alianza. El libro de la Ley y de la historia de Israel se convertía en augurio y presagio de la venida de Cristo. El de Tarso logró transformar la idea judía de la vuelta de Moisés en la figura de Jesús, Dios encarnado, en un sistema de profecía en la que: “[...] quien resurge cumple y supera al mismo tiempo la obra de su predecesor”. Gracias a esta postura, transmitida por aquellos que continuaron polemizando sobre el Antiguo Testamento como los citados Tertuliano, Orígenes o san Agustín, la Tanaj pasó a ser interpretada como una profecía real, promesa del cristianismo. Las tres divisiones de la Biblia hebrea en Torá, Profetas y Escritos (Torá, Nevi'im, Ketuvim = TaNaKh)⁵⁴¹ pasaron a ordenarse en Torá, Escritos y Profetas, en aras de avanzar el nuevo mensaje de la Iglesia. De esta manera, perdió parte de su autonomía y se convirtió casi en un libro de dramas preliminar que solamente podía ser entendido en su totalidad a través de la posterior lectura de los Evangelios.⁵⁴²

Debido a esta transformación de libro de la Ley a conjunto de figuras del Hijo del Hombre y la redención, también la historia nacional del pueblo de Israel fue asumida por el de Cristo, pues en su configuración inicial habría sido inaccesible. Se establecía de esa forma una continuidad histórica con la que favorecer la identificación del

⁵⁴⁰ AUERBACH, Erich, 1998 [1938], p. 67-84, para la cita, p. 83-84. Original: “*Temporalium quidem rerum promissiones Testamento Veteri contineri, et ideo Vetus Testamentum appellari, nemo nostrum ambigit; et quod aeternae vitae promissio regnumque coelorum ad Novum pertinet Testamentum: sed in illis temporalibus figuras fuisse futurorum, quae implerentur in nobis, in quos finis saeculorum obvenit, non suspicio mea, sed apostolicus intellectus est, dicente Paulo, cum de talibus loqueretur...*”. También: NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 145-146.

⁵⁴¹ El Antiguo Testamento comprende 46 escritos, 45 si se cuenta a Jeremías y Lamentaciones como uno solo, y que se estructuran en tres grandes bloques: 1) Libros históricos: los cinco que integran el Pentateuco (Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio), más los de Josué, Jueces, Rut, los dos de Samuel, los dos de los Reyes, los dos de las Crónicas, Esdras, Nehemías, Tobías, Judit, Ester y los dos de los Macabeos. 2) Libros didácticos, poéticos o sapienciales: Job, Salmos, Proverbios, Qohélet (Eclesiastés), Cantar de los Cantares, Sabiduría y Sirácida (Eclesiástico). 3) Libros proféticos: Isaías, Jeremías, Lamentaciones, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, y Malaquías.

⁵⁴² AUERBACH, Erich, 1998 [1938], p. 95-97, para la cita p. 97. EPSTEIN, Marc Michael, 2002, p. 34-35.

cristiano con el pasado hebreo e israelita, pero sin vincularlo con aquellos judíos que habían dado la espalda al Mesías. Los libros veterotestamentarios se entendían como una primera etapa de la historia de la salvación que continuaba y culminaba en Cristo y la Iglesia. Los teólogos medievales clasificaron la lectura de la Biblia, y por extensión su iconografía, en un sentido literal y en uno espiritual, dividido a su vez en tropológico, anagógico y alegórico. Será este último, también conocido como tipológico, el que más nos interese recalcar, dado que estas interpretaciones entienden que los acontecimientos ocurridos en el Nuevo Testamento habían sido anunciados en el Antiguo, descubriéndose incluso presencias latentes de Jesús y la Iglesia en prefiguraciones o tipos (*Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 115-119). Así, a través de esta apropiación y absorción, el Pentateuco se convertía en profecía y metáfora de los Evangelios. Ello, además, no le hacía perder su sentido religioso, sino que lo elevaba y se percibía con mayor profundidad, situado en el conjunto de la revelación divina testimoniada en la Biblia, pues su lectura debía hacerse con base en los acontecimientos de la muerte y resurrección de Jesús.⁵⁴³

No obstante esta relegación, siguió existiendo un respeto por los patriarcas, profetas, reyes y justos del Antiguo Testamento, pues además de prefigurar el Evangelio, son anunciadores de la llegada de Jesús. A un mismo tiempo, testimonian la herencia humana de este, el pasado precristiano y la Alianza de Dios con su pueblo, heredada por el de Cristo. Este compromiso, renovado con la venida de su Hijo, lleva consigo la aceptación de la Ley, el conjunto de normas que se debían cumplir para mantener el pacto con el Creador y que quedaba atestiguado precisamente por medio de las figuras veterotestamentarias. Por ello, en el cristianismo, los personajes del Antiguo Testamento han sido venerados y tratados con reverencia (*Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 60), como queda atestiguado también en el plano artístico. Como representantes de la antigua Ley, se incluían en las manifestaciones visuales, constatando su pertenencia en la historia precristiana y evidenciando el linaje y ascendencia de Cristo. La *Biblia pauperum* o el *Speculum humanae salvationis* son buenos ejemplos de ello, al contrastar escenas de la vida de Jesús con sus

⁵⁴³ AUERBACH, Erich, 1998 [1938], p. 98-99. MARROW, James, 1979, p. 190-191. VV.AA., 2018, p. 8-17.

correspondientes paralelismos de la historia de Israel, así como las Biblias moralizadas o el Doble Credo con la contraposición de profetas y apóstoles.⁵⁴⁴

En todos estos casos, los personajes veterotestamentarios no se representan con caricaturizaciones, desproporciones o deformidades, reservándose estos estereotipos a los judíos que llevaron a la muerte a Cristo y a sus descendientes. No obstante, había veces, pocas, y en ejemplos primitivos y alejados de la cronología y geografía que tratamos, que podía existir una ambivalencia y confusión que los llevase a ser representados con algunos atributos característicos de los judíos.⁵⁴⁵ Pero la norma general era que apareciesen como *auctoritas*, integrados en la homilética del momento en diversos y numerosos escenarios y soportes. Prueba de ello son la serie de profetas de Joan Reixach provenientes de la Cartuja de Porta Coeli (Serra) en la que podemos encontrar a los reyes David y Salomón y a Moisés, sobre fondo dorado, engalanados, con porte áulico y con una filacteria cada uno (ca. 1460, Museu de Belles Arts de València, fig. 27).

Más interesante aún es verlos en manifestaciones visuales profanas, como es el caso de la techumbre de la desaparecida *Cambra Daurada* de la Casa de la Ciudad de València, ubicada hoy en la de la Lonja de la misma ciudad (fig 28). También son detectables en otros ejemplos como en el calendario del *Breviarium secundum ordinem cisterciensem*, conocido como “Breviario del rey Martín” (iluminado entre 1398 y 1403, Bibliothèque Nationale de France, ms. Rothschild 2529), donde aparece en el folio 17v un ciclo de historias de David. En este caso, la incorporación respondería al interés del rey por establecer una vinculación de su linaje con el del monarca israelita, mientras que en el del techo de la Sala Nueva vendría dado por el deseo de los jurados de identificarse con estos personajes de reconocido prestigio, de gran sabiduría y con dotes para el vaticinio.⁵⁴⁶

Teniendo todo esto presente, que aparezcan en la obra de Starnina podría justificarse, además de por todo el abanico de razones expuestas, por el momento en que este es ejecutado. Los patriarcas y profetas se ubican en las entrecalles y en los márgenes del conjunto retablístico, como contrafuertes y pilares en los que se fundamentan los

⁵⁴⁴ LUTZ, Jules; PEDRIZET, Paul, 1907-1909. CORNELL, Henrik, 1925. BREITENBACH, Edgar von, 1930. SILBER, Evelyn, 1980, p. 32-52. WILSON, Adrian; WILSON, Joyce, 1985. HENRY, Avril, 1987. BACKHOUSE, Janet, 1995. FRANCO MATA, Ángela M^a, 1995, p. 119-136. FRANCO MATA, Ángela M^a, 1996, p. 103-120. LIPTON, Sara, 1999, p. 54-81. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 13-39.

⁵⁴⁵ MELLINKOFF, Ruth, 1993, p. 140 y ss. LIPTON, Sara, 1999, p. 57-58 y 62-66.

⁵⁴⁶ CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 49-68.

Evangelios, testigos y precedentes de la presencia del Hijo de Dios en la tierra. La importancia de estos no radica en su individualidad, sino en la colectividad, dado que a través de ellos se ensamblan y sostienen las escenas en las que se representan los pasajes del Nuevo Testamento, lo que explicaría, quizás, la falta de identificación. Ellos son quienes anuncian una renovada Alianza en la que Dios otorga una nueva ley vertebrada con el Espíritu Santo:

“Mirad que vienen días —oráculo del Señor— en que pactaré una nueva alianza con la casa de Israel y la casa de Judá. No será como la alianza que pacté con sus padres el día en que los tomé de la mano para sacarlos de la tierra de Egipto, porque ellos rompieron mi alianza, aunque Yo fuera su señor —oráculo del Señor—. Sino que ésta será la alianza que pactaré con la casa de Israel después de aquellos días —oráculo del Señor—: pondré mi Ley en su pecho y la escribiré en su corazón, y Yo seré su Dios y ellos serán mi pueblo” (Jr 31, 31-33).

Una utilización similar de esta rol de los personajes veterotestamentarios como anunciadores de los episodios del Nuevo Testamento la podemos encontrar en el retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobla Llarga (ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, fig. 29). En este caso, es llamativa la predela, pues debajo de las seis escenas del ciclo de la Pasión se sitúan doce cabezas de profetas y reyes del Antiguo Testamento con filacterias que los identifican. Todos ellos son tratados con respeto, tocados con aureolas poligonales, que, sin llegar a ser las circulares de los santos, ofrecían un porte de reverencia. Su disposición en consonancia con las imágenes de los tormentos de Cristo sirve para remarcar el rol de estas figuras veterotestamentarias como testigos que anunciaron los padecimientos futuros del Salvador. Su inclusión sirve tanto desde el punto de vista histórico, reforzando la idea del pasado precristiano, como del tipológico, prefiguraciones de la llegada del Mesías. Cada uno de ellos porta una filacteria en donde puede leerse el nombre de ellos (Aarón, Joel, Jonás, Daniel, David, Jeremías), aunque no de todos. Son llamativos los dos personajes que aparecen en la esquina derecha de cada parte que para Óscar Calvé serían Elías y Moisés (fig. 30). El primero uno de ellos porta una antorcha y una espada, atributos derivados del libro deuterocanónico de Eclesiástico (Sirácida) Si 48, 1: “Luego surgió el profeta Elías, semejante al fuego, cuya palabra quemaba como una antorcha”. El otro lleva dos tablas con una grafía casi pseudo-árabe que intentaría simular el hebreo; su turbante, que ocultaría las características potencias, parece aludir a la moda islámica, quizás en un intento de vincular el origen común de las tres religiones del

libro, toda vez que quedaba supeditado al cristianismo. Para Calvé, además, esta identificación se consolida por ser ambos representados en igualdad de condiciones, sin la cartela, y porque son ellos dos los que se manifiestan cuando se revela la naturaleza divina de Cristo durante el episodio de la transfiguración en el monte Tabor.⁵⁴⁷

Mismo planteamiento, aunque de territorio aragonés, se sigue en el retablo de Domingo Ram (documentado en Aragón entre 1464-1507) con las escenas del *Lavatorio de los pies*, *Cristo ante Pilato* y *Cristo camino del Calvario* y en la predela una serie de profetas (fig. 31). Estos, engalanados y tocados con un nimbo circular, portan cada uno una filacteria en la que se alude a distintos pasajes veterotestamentarios —Ez 11, 5;⁵⁴⁸ Za 13, 1; Ez 36, 27; Jb 19, 11— que prefiguran los episodios del retablo.

Otro ejemplo, aunque más tardío, sería el retablo del Convento de la Puridad (ca. 1500-1515, Museu de Belles Arts de València, fig. 32). Esta obra combina la pintura de Nicolau Falcó (activo en València a finales del siglo XV y primeras décadas del XVI) con imaginería de Onofre (finales del siglo XV y principios del XVI), Pau (finales del siglo XV y principios del XVI) y Damià Forment (ca. 1480-1540). En su parte baja, se ubican dos figuras escultóricas que, a modo de atlantes, sostienen toda la estructura, es decir, articulan y soportan la Nueva Ley. Aunque portan filacterias, solamente se puede leer con bastante dificultad la de la derecha: “*Ipsa conteret*” (Gn 3, 15). Ferran Muñoz al analizar el conjunto cree que este personaje podría ser Moisés, mientras que el de la izquierda propone a Aarón, Gedeón o Abraham. En los guardapolvos se ubican profetas y reyes: Sofonías, Joel, Isaías y Salomón en la parte derecha de arriba abajo y en la izquierda siguiendo la misma trayectoria, Jeremías, Miqueas, Ezequiel y David, todos ellos con filacterias que hablan de la promesa de la salvación y de la pulcritud de la Virgen. Pero lo realmente interesante es el dialogo que se establece con los mensajes de las filacterias de los tetramorfos que rodean la almendra central. De estos solamente pueden leerse el de Juan: “*In principio [er]at verbum et Verbum erat apud [Deum]*” (Jn 1,1) y el de Mateo: “*cum natus esset [...I]esus in bethle[eem]Iude*” (Mt 2, 1). Muñoz cree que el de Marcos correspondería a Mc 16,14 y el de Lucas a Lc 1, 26, el primero sobre la visita de los Magos y el segundo sobre la Anunciación.⁵⁴⁹ Vemos así que los textos de los evangelistas aluden a la encarnación de Cristo, al momento en que el Verbo tomó forma humana en el vientre de la más pulcra de todas las mujeres, lo que

⁵⁴⁷ CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 67-68.

⁵⁴⁸ En el retablo pone Ez 9, aunque el versículo escrito hace referencia a Ez 11, 5.

⁵⁴⁹ MUÑOZ, Ferran, 2002, p. 59-61.

desencadenó el plan divino para la obtención de la salvación y redención de la humanidad. De esta forma, mientras que los pasajes neotestamentarios hablan de la venida de Jesús, los escritos del Antiguo Testamento anuncian esta llegada y en clave nos revelan quién será el receptáculo y la necesidad de su advenimiento. No obstante, se hace evidente que, para descifrar este contenido profético, solo puede lograrse a la luz de los Evangelios.

De esta forma, mediante todos estos ejemplos, se deja traslucir el amplio y difuso uso que adquirirían los personajes veterotestamentarios, ya fuera como custodios de la antigua Ley, como anunciadores de la llegada del Hijo del Hombre o como pilares sobre los que se asentaba el cristianismo. Aunque estos roles se detectan mucho antes de los acontecimientos de 1391 y en toda Europa, en el tiempo y demarcación que trabajamos, se puede comprobar un renovado interés que iría en línea con la necesidad de remarcar que el Antiguo Testamento era premonición y parte de la historia del Nuevo y que, para entenderlo, debía hacerse a través de los Evangelios, lo que explicaría su presencia en el retablo de los Sacramentos como pilares y contrafuertes de los sacramentos.

4.2.1.2. Bautismo de agua y de sangre

Volviendo a este, en la tabla central se representa la crucifixión y los siete signos de la gracia de Dios ubicados en marcos tetralobulados, “pues del costado de Cristo muerto en la cruz brotaron los sacramentos, esto es, la sangre y el agua, por los que la Iglesia fue instituida” (fig. 33).⁵⁵⁰ A través de la herida abierta, Jesús da vida, ya que la sangre de la Pasión es la del nacimiento.⁵⁵¹ Ambos fluidos, además, representan la doble naturaleza del Hijo del Hombre: el agua que limpia el Pecado Original y que recuerda la vida divina hecha posible mediante el bautismo, y la sangre que perdona las faltas y que fue derramada al experimentar una muerte humana.⁵⁵² En la parte inferior izquierda, las Marías compungidas sostienen a la Virgen que ha desfallecido por el dolor, representado este como un puñal que le atraviesa el corazón. Ninguna de ellas dirige la mirada al madero, como tampoco el apóstol san Juan, pues vuelcan su atención en la madre. Por el contrario, son los personajes de la derecha quienes observan el cuerpo de Cristo resplandecer como fuente de salvación, rodeado por las escenas sacramentales y

⁵⁵⁰ TOMÁS DE AQUINO, santo, 2001 [1265-1274], I, c. 92, a. 3, p. 825.

⁵⁵¹ BYNUM, Caroline W., 2007, p. 159-160.

⁵⁵² MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 53.

coronado con el pelícano que alimenta sus crías con su propia sangre. Entre ellos destaca en primer término un centurión romano y detrás un lancero, posiblemente Longinos, y un judío de edad avanzada y barbado que bien podría ser un representante del Sanedrín. Esta disposición invita a pensar que estos espectadores no solamente asisten —son asimismo causa— al momento de la muerte y prodigio, sino que además participan de ella, con cierta propensión a la conversión.⁵⁵³

Esta hipótesis se refuerza con las escenas laterales, la conversión de Saulo a la izquierda (fig. 34) y el bautismo a la derecha. En la primera de estas presenciamos el momento en el que, de camino a Damasco a perseguir a los cristianos, un resplandor ciega a Saulo y se desploma del caballo. Este es representado boca abajo, cayendo aparatosamente de su corcel, mientras que en el cielo Cristo le señala (Hc 9, 4). Tras tres días sin poder ver, Saulo recupera la visión física y espiritual por gracia de Dios, adopta el nombre de Pablo y se convierte (1 Co 15, 8-9). La suya, pues, es una conversión impuesta por voluntad divina, al igual que aquellas ocurridas la tarde del 9 de julio de 1391, las cuales debían ser aceptadas para la asimilación de los judíos en el seno de la comunidad cristiana.⁵⁵⁴ Sus conversiones, además de haber sido orquestadas por Dios mediante diversos milagros, también tuvieron su eco en la comunidad, dado que recibieron las aguas del bautismo. De esta manera, no solamente la divinidad aprobaba que los judíos abrazasen la fe de Cristo, sino que con la misma aquiescencia debían sancionarlo los fieles cristianos. Esto queda plasmado en la escena del bautismo, con Jesús metido en el río Jordán, san Juan arrodillado a sus pies recogiendo el agua en un cuenco, un grupo de ángeles a su izquierda, testigos del acontecimiento y en el cielo, rodeado por una corte angelical, el Padre representado como el Hijo enviando el Espíritu Santo (fig. 35). La inclusión de este responde tanto a la incorporación por los propios pasajes evangélicos, como a que: “Lo más importante en la Ley del Nuevo Testamento y en lo que consiste todo su poder, es la gracia del Espíritu Santo, que se da por la fe de Cristo”.⁵⁵⁵

Así, en los tres paneles principales nos encontramos ante las dos vías de aceptación dentro del cristianismo. Por un lado, la conversión, ilustrada en el caso de san Pablo, que, de perseguir a los seguidores de Cristo, pasa a encarnar un papel de primer orden en la naciente cristiandad. Por otro, el bautismo, rito de iniciación para convertirse en

⁵⁵³ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 126-127. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 24.

⁵⁵⁴ LOSADA Carolina M., 2013, p. 617.

⁵⁵⁵ TOMÁS DE AQUINO, santo, 2001 [1265-1274], I-II, c.106, s. 1, p. 878.

miembro de pleno derecho en la religión cristiana; es la manifestación de Jesús como Mesías de Israel e Hijo de Dios, al tiempo que inaugura su misión como siervo doliente.⁵⁵⁶ Es decir, como Cordero que va al matadero (Jn 1, 29) anticipa el “bautismo” de su muerte por la sangre en remisión de los pecados de la humanidad (Mt 26, 39; Mc 10, 38; Lc 12, 50) siendo esto reseñado en la tabla central con el nacimiento de los sacramentos.⁵⁵⁷

Si bien podría extraerse una lectura personal de este conjunto de imágenes, una conversión particular por parte de Bonifacio Ferrer que abandona la vida laica en pos de la religiosa, su participación en las Cortes de Monzón y su vinculación indirecta con los altercados del 9 de julio, pueden ofrecer una segunda interpretación. De la misma forma, Bonifacio conocía de primera mano los argumentos vicentinos sobre la validez de las conversiones y de la necesaria segregación entre judíos y neófitos para su integración, así como de las posturas milenaristas esgrimidas por san Vicente Ferrer y por Francesc Eiximenis. En relación a estas, Ferrer afirmaba que la llegada del Anticristo y fin del mundo estaba próximo, y que era precisa la apostasía de los herederos de Israel para la extirpación de la corrupción arraigada en la comunidad cristiana. Por su parte, Eiximenis condenó la coacción y la violencia, pues daban como resultado bautismos insinceros. Se les debía mostrar que el Antiguo Testamento, como queda expresado en el retablo, era base y premonición del Nuevo; la ley de la Naturaleza estaba contenida en la de la Escritura y esta a su vez en la de Gracia, que traía la salvación. Sin embargo, como vimos en el segundo capítulo, para congraciarse con su rey y distanciarse de los asaltos, por la posibilidad de que los pogromos estuviesen forzando el milenio, Eiximenis retractó su postura.⁵⁵⁸

Los errores cometidos en una vida anterior podían y debían ser perdonados, tanto los de Bonifacio Ferrer como los de los judíos, que, aunque ciegos como el apóstol de los gentiles, habían sido ungidos con el agua del Jordán tras la conversión impuesta por Dios. Esta metáfora se manifiesta en la escena de la predela de la lapidación de san Esteban (fig. 36), en la que el aún Saulo aparece sin nimbo, por no haber abrazado

⁵⁵⁶ En el Catecismo de la Iglesia Católica, se expone que el bautismo de Jesús representa “[...] la aceptación y la inauguración de su misión de Siervo doliente” (n. 536).

⁵⁵⁷ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 125. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 24.

⁵⁵⁸ VIERA, David J., 1985, p. 203-213; FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1998, p. 1579-1600. LERNER, Robert E., 2001, p. 101-110. LERNER, Robert E., 2006, p. 7-27. RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 44. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 125. Véase también: EIXIMENIS, Francesc, 1483, folio 109r.

todavía el cristianismo, participando en el martirio: está lanzando una piedra, aunque en el pasaje neotestamentario solamente se apunta que él lo observó y aprobó su muerte (Hch 7, 54-60). Asimismo, se incluye la injusta muerte de san Juan Bautista, acaecida por la manipulación del poder en la que se representa en una doble escena la decapitación y la presentación de la cabeza a Herodes y Herodías por parte de Salomé (Mt 14,1-12; Mc 6, 14-29; Lc 9,7-9) (fig. 37). Esta iconografía podría aludir a una crítica al gobierno valenciano ante su ineficacia y falta de compromiso durante los acontecimientos de 1391 y como se buscaron responsabilidades en otras personas como el propio Bonifacio Ferrer. Así, se puede entrever un sentido personal por el trato que había recibido tanto por parte de la corte real como por los jurados de València; quizás por ello, ambos martirios se enmarcan entre los retratos de Bonifacio y su familia.

Por otro lado, coincidiendo con la finalización del retablo, en 1398 se consiguió gracias al Capítulo General de la Cartuja la autorización para que la conversión de san Pablo tuviese un reconocimiento destacado como celebración solemne, al tiempo que también se obtenía para la decapitación de este santo y la de san Juan Bautista. Tanto la devoción cartuja como la iconografía del retablo se articulaban para ofrecer un mensaje con una potente carga personal al mismo tiempo que se apelaba a la justificación de las conversiones, por bien que estas se sucedieran agresivamente. Igualmente, se concedieron indulgencias a la Exaltación de la Santa Cruz en su octava, veneración que también aparece incluida en la tabla central por medio de la crucifixión.⁵⁵⁹ Aquí, el halo negativo que había acompañado al símbolo cristiano desde los bautismos forzosos cuando los *minyons* lo habían enarbolado en su ataque a la judería, quedaba reparado con la representación del sacrificio y nacimiento de los sacramentos.

4.2.2. Devoción por la Vera Cruz

Esta importancia recibida al culto del madero queda mejor expresada en otro de los ejemplos artísticos creados a raíz del pogromo de 1391, el retablo de la Santa Cruz (ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, fig. 38). Esta obra, atribuida al pintor Miquel Alcanyís (documentado en València, Barcelona y Mallorca entre 1407 y

⁵⁵⁹ RIBES TRAVER, María Estrella (ed.), 1998, p. 101-102.

1447)⁵⁶⁰ fue comisionada por Nicolau Pujades, cuyo escudo heráldico, sobre campo de gules un monte flordelizado con bordura componada en oro, es sostenido por ángeles tenantes en la zona superior (fig. 39). Este personaje, de familia comerciante, había sido consejero del brazo ciudadano en 1387 y 1397 por la parroquia de Santa Catalina y clavario en 1392, y baile general del Reino desde 1397 hasta su muerte el 1409. Además, ocupó dos veces el cargo de mayordomo de la *confraria i almoina d'òrfenes a maridar*, una cofradía de caridad destinada a la protección de las mujeres huérfanas y a la que se integraron varios conversos también. Por su cargo como baile, debió mantener vínculos frecuentes y, posiblemente amistosos, con judíos y musulmanes, pues como parte del patrimonio real, ambas comunidades quedaban bajo su tutela. Asimismo, parece que desempeñó un papel pacificador tras el asalto a la judería, llegando a recibir críticas por la protección y beneficios otorgados a los fieles de la Antigua Ley como ignorar las órdenes de expulsión de la ciudad o de ostentar distintivos diferenciadores; de hecho, durante las conversiones, muchos adoptaron su nombre, prueba inequívoca de su buena relación.⁵⁶¹

El retablo se ubica en la capilla de la misma advocación en el claustro del Real Convento de Santo Domingo, muy cercano a la residencia de Pujades, al inicio de la calle del Mar, y colindante con la judería. El tema escogido gira entorno a la santa Cruz, con una crucifixión en el centro coronada por un Juicio Final y rodeada por tres escenas a cada lado sobre la *Inventio* y *Exaltatio* de esta, que, según Émile Bertaux derivarían de los frescos del mismo tema de la capilla de la iglesia florentina de Santa Croce.⁵⁶² La primera de estas escenas es la del entierro de Adán, tema conocido por judíos, cristianos y musulmanes, y origen de la historia del leño. A la muerte de este, Dios entregó a Set, su tercer hijo, un esqueje del Árbol de la Vida para que lo plantase en la tumba de su padre; así, una vez desarrollado, la madera de este se utilizaría para confeccionar la cruz en la que murió Cristo. De este modo quedaban conectados el sacrificio del nuevo Adán con la falta del primero.⁵⁶³

⁵⁶⁰ SARALEGUI, Leandro de, 1954, p. 113-138. SARALEGUI, Leandro de, 1956, p. 3-41. DUBREUIL, Mathieu Heriard, 1987, p. 48-64. RODRIGO ZARZOSA, Carmen, 1992, p. 40-46. JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1998. SABATER, Tina, 2002, p. 113-124. GÓMEZ FRECHINA, José, 2004, p. 55-64. ALIAGA MORELL, Joan, 2007, p. 207-241, especialmente p. 216-217. COMPANY, Ximo, 2007, p. 86-90. MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 159-165. FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 75-86.

⁵⁶¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 305-307. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 26-27.

⁵⁶² BERTAUX, Émile, 1908, p. 767-769.

⁵⁶³ VORÁGINE, Santiago de, 1982 [ca. 1260], capítulos LXVIII y CXXXVII. BAERT, Barbara, 2004, p. 310-333.

A esta, le sigue el doble relato del sueño de Constantino que ve aparecer en el cielo la cruz, mientras que en el registro inferior se libra la batalla del puente Milvio contra Majencio (312). Las huestes del hijo de Maximiano van ataviadas con ropajes islámicos, portan adargas y su tez es oscura (fig. 40). Esta caracterización anacrónica, particular de la pintura europea de esta época,⁵⁶⁴ podría tomar como fundamento la animadversión hacia los musulmanes, acrecentada por el robo de una arqueta con hostias en Torreblanca por parte de una galera de piratas berberiscos. Los cristianos respondieron al atroz sacrilegio con dos expediciones para recuperar las Sagradas Formas, una a Tedeliz en 1398 con resultados propicios y otra a Bona el año siguiente con consecuencias desastrosas. Estas dos cruzadas, junto a los tres intentos de asalto a la morería en 1391, 1397 y 1398, dejan entrever la tensa situación existente entre cristianos y musulmanes, ya que se tenían presentes las teorías milenaristas —como con el ataque a la judería— y el miedo hacia una posible revuelta por parte de los mudéjares. Tanto es así, que se puede comprobar con otro ejemplo, el *Retablo del Centenar de la Ploma* (ca. 1400-1405, atribuido a Andrés Marçal de Sas, fig. 41), obra comisionada por los miembros del Centenar de la Ploma, milicia urbana de ballesteros fundada en 1365, que pudieron estar involucrados en estas cruzadas. Cada buque de guerra enviado a estas incluía un grupo de entre 20 y 32 saeteros, los más numerosos y mejor pagados, y algunos gremios como el de zapateros, curtidores o pelaires, de los que algunos artesanos se cuentan entre los fundadores del Centenar de la Ploma, financiaron sus propias naves.⁵⁶⁵

La temática de este conjunto gira en torno a la leyenda de san Jorge, dividida en 16 paneles en las calles laterales, y en el centro, en tres registros de arriba abajo, la coronación de la Virgen, la batalla del Puig (1237), en la que el santo se apareció arengando a las tropas de Jaime I y combatiendo junto a ellas, y la muerte del dragón. Como en el caso del retablo de Bonifacio Ferrer, en las entrecalles se ubican 24 profetas, identificados la mayoría con una cartela, y en el guardapolvo los 12 apóstoles. Vemos pues, de nuevo, a los personajes veterotestamentarios como cimientos entre los que se articulan los episodios de la vida del santo. En este caso, además, se añade también a los discípulos de Cristo en la polsera, con lo que se establece un diálogo entre

⁵⁶⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 15-35. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2007, p. 435-479. SERRANO COLL, Marta, 2011, p. 191-212.

⁵⁶⁵ IVARS CARDONA, Antonio, 1921. DÍAZ BORRÁS, Agustín, 1993. SASTRE, Jaume, 1996, p. 57-94. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 308-313. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 27-31. GRANELL SALES, Francesc, 2019, p. 92.

los representantes de la Antigua y la Nueva Ley. Pero centrándonos en las escenas principales, destaca la analogía que se establece entre la persecución y muerte de los musulmanes con la del dragón, ubicados en la parte inferior derecha y siendo aplastados por el mismo santo. Ambos representan una amenaza para el cristianismo y ambos deben ser vencidos para restaurar la paz (fig. 42).⁵⁶⁶

En el retablo, además, se incluye una predela sobre la Pasión. Aunque la vinculación de la iconografía del conjunto va en línea con el problema musulmán y el miedo a una posible alianza con piratas berberiscos o con ciudadanos granadinos, como se evidencia en la tabla de la batalla del Puig, el recuerdo del asalto de la judería y sus estragos aún estaban presentes en los recuerdos de los valencianos; por otro lado, era habitual que el banco conmemorase el martirio del Salvador. Los judíos, vestidos a la moda oriental, fórmula para identificar al “otro”, tienen los rostros rajados y arañados en un claro caso de iconoclasia o *damnatio memoriae* (fig. 43). Aunque no podemos saber en qué momento fueron atacados sus rostros, todo el siglo XV es un hervidero de sentimientos antijudaicos y anticonversos que culminan con la expulsión de los judíos y, quizás, este fuera el mejor momento para demostrar la animadversión hacia ellos.

Volviendo al retablo de Nicolau Pujades, debajo de la batalla del Puente Milvio se representa el descubrimiento y veracidad de la cruz en una doble escena (fig. 44). En la parte izquierda se encuentra el hallazgo de la reliquia por mediación de Judas, vestido de azul, revelando el lugar donde estaba enterrada.⁵⁶⁷ Es interesante asimismo el personaje de rosa, a la derecha de santa Helena, que también marca donde cavar y que porta en su brazo izquierdo un halcón o ave rapaz con una caperuza en la cabeza para que no pueda ver. De hecho, aunque el cetrero señala el punto donde se encuentra la cruz, su pájaro ignora el gesto, ciego como está al requerimiento de su amo. Esta curiosa iconografía referenciaría la incapacidad judía de ver la verdad, obcecados en mantener una ley superada e integrada en el nuevo pacto establecido con Dios con el pueblo de Cristo. Por ello, tanto el ave, como la capucha azul de Judas, desaparecen en la escena subsecuente, cuando se comprueba la autenticidad de la reliquia al acercarla a un cuerpo muerto que revive al contacto con esta. Ante dicho milagro, los judíos se convierten.

En la parte derecha se representa el ciclo de la Exaltación con el combate entre Heraclio y el hijo de Cosroes II sobre un puente bajo el que discurre el Danubio, a la

⁵⁶⁶ MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 191-213. GRANELL SALES, Francesc, 2019, p. 91-93.

⁵⁶⁷ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 313. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 31-32.

manera de una justa medieval. En la siguiente tabla, Heraclio da muerte al emperador persa, clavándole un cuchillo en el corazón. Este se encuentra entronizado, con numerosas riquezas a sus pies, y flanqueado por la cruz y un gallo, referencias en tono de burla a la Trinidad: él como el Padre, el madero como el Hijo y el ave como el Espíritu Santo (fig. 45). Al contemplar la blasfemia, el rey cristiano no puede contenerse y se abalanza sobre Cosroes II, mientras que los cortesanos, con ropajes orientales, contemplan conmovidos lo ocurrido. En la última escena Heraclio, despojado de cualquier signo opulento, entra en Jerusalén con la cruz a cuestas.

En todos estos episodios es la voluntad divina la que guía las acciones de Constantino y Heraclio, agentes encargados de cumplir con su plan de redención, a los que se suma el resto de personajes que asisten y dan testimonio de los milagros, llegando en ocasiones a convertirse. Como anota Amadeo Serra:

*“This is characteristic of the visual representation of miracles and supernatural intervention in human affairs, but it also fit well into the official discourse with which the Valencian authorities tried to justify the attack on the Jewish quarter in 1391”.*⁵⁶⁸

Por último, en el panel central podemos ver la crucifixión con Cristo y los dos ladrones, Dimas y Gestas (fig. 46). De acuerdo con la tradición de separar la crucifixión del Hijo de Dios de la de los criminales, estos se encuentran atados por los codos al madero.⁵⁶⁹ De este modo, aunque los ladrones no están clavados en la cruz, aún se puede remarcar el padecimiento del tormento, bien que separándolo del de Cristo, dado que este debía ser mucho peor. Precisamente por ello, el uso de los clavos es tan sumamente importante, ya que ninguno de los evangelios los nombra durante la crucifixión. Sin embargo, a causa del Salmo 22, 17 “Han taladrado mis manos y mis pies” y a que santo Tomás arguye que si no toca las llagas no creerá (Jn 20, 25), la Iglesia pudo defender el uso de estos. Además, esto era necesario para la redención a través de la sangre, para que a modo de fuente se derramase sobre los pecadores y limpiase sus faltas.⁵⁷⁰

Tanto Cristo como Dimas están ya muertos, en contraste con la agonía que sigue padeciendo Gestas. Esta clara distinción entre el Salvador y el buen ladrón por un lado y el malo, por el otro, viene a simbolizar en los primeros la bella y buena muerte: redentor

⁵⁶⁸ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 32-33.

⁵⁶⁹ MERBACK, Mitchell, 1999, p. 69-100 y 218-267.

⁵⁷⁰ HEWITT, Joseph, 1932, p. 29-45. MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 77-78.

y redimido, Jesús y Dimas, descansan plácidamente en el largo sueño; mientras, Gestas, aún no terminado su suplicio en la cruz, le espera una eternidad de sufrimiento.⁵⁷¹ No obstante, es de reseñar que la sangre que mana de la mano izquierda de Cristo va a parar sobre los ojos del mal ladrón (fig. 47). Además, Dimas y Gestas simbolizan, respectivamente, el Nuevo y Antiguo pacto entre Dios y el hombre.⁵⁷² Que la sangre se derrame en los ojos de Gestas es sinónimo de conversión —ampliaremos este tema en el sexto capítulo— pues aunque los judíos nieguen la divinidad de Jesús, esto obedece a la voluntad de Dios, y el ladrón, atado de manos y pies, no puede escapar a la verdad que ahora queda revelada, por bien que continúe rechazándola.

A los pies de Cristo, la Madre Dolorosa, sostenida por san Juan, recoge en su vestido la sangre que brota del costado de su hijo, convirtiéndose su regazo en amparo para aquellos asediados por el dolor, fuesen cristianos viejos o nuevos (fig. 48). Una turba de judíos, algunos con la tez oscura, rodean las tres cruces. De entre ellos, unos pocos alzan la mirada y observan el cuerpo quebrado de Cristo con expresiones inalteradas, por lo que no podemos saber si existía una voluntad de representar una conversión fallida o exitosa. En la parte inferior derecha, un grupo reducido se juega las vestiduras del Salvador, de los cuales, Serra apunta si no podrían incitar a recordar el saqueo ocurrido durante el asalto, así como a las prohibiciones a las prácticas de juegos de azar en lugares públicos.⁵⁷³

Así, las escenas del conjunto retabístico sobre la leyenda de la santa Cruz podrían leerse en clave, además de por la finalidad devocional, y extraer una voluntad por aceptar los designios divinos y las conversiones, aunque estas hubiesen sido a través de la espada y la sangre. Los neófitos debían integrarse en la sociedad como cristianos para así apaciguar las tensiones existentes entre ambas comunidades tras el ataque de 1391. Nicoalu Pujades, como baile, debía aceptar esas premisas, al tiempo que velar también por la supremacía de la Corona en torno a la tutela de las aljamas judía y musulmana, una postura que queda bien reflejada en el retablo que promocionó.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ El mismo Dimas se convertirá en santo patrón de los ajusticiados que esperaban recibir una muerte buena como la suya. MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 218-267.

⁵⁷² MERBACK, Mitchell, 1999, p. 192.

⁵⁷³ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 316-318. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 33-34.

⁵⁷⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 319-320. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 34-36.

4.2.3. La *Disputa de Fanjeaux* y el rostro del judío

Otro ejemplo aparecido en estos años con una supuesta vinculación al asalto a la judería, aunque no tan acusado como en los ejemplos anteriores, sería la tabla de las *Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán*, obra de Pere Nicolau (documentado en València 1390-1408, fig. 49). Esta formaba parte del retablo mayor del Real Convento de Predicadores de la ciudad de València, en una de las capillas del cual se encontraba el retablo de la santa Cruz de Nicolau Pujades, y debió de terminarse antes de 1403, cuando se añadieron columnas y adornos de talla. José Teixidor describe cómo sería todo el conjunto, con una imagen de la Virgen con su hijo, a su derecha san Pedro y san Pablo entregando el báculo y el libro a santo Domingo, y a su izquierda el beato Reginaldo de Orleans recibiendo el escapulario de manos de la Virgen. En los paneles laterales se encontraría san Pedro Mártir con la mitra a sus pies y san Agustín con el libro de la regla. Todas las figuras eran de tamaño natural y a partir de 1525 el retablo se trasladó a la capilla de san Pedro Mártir.⁵⁷⁵ A este conjunto habría que sumarle las escenas del banco de las que solamente se conservan tres, la *Infancia espiritual de santo Domingo*, el *Sueño de Inocencio III* y la *Disputa de Fanjeaux* y que formarían parte de un programa iconográfico dedicado a la vida del santo fundador.⁵⁷⁶ De estas, nos interesa la última, la de la controversia de Fanjeaux (fig. 50), historia que recoge Jordán de Sajonia en su *Libellus*:

“Aconteció, pues, que determinaron celebrar una famosa controversia en Fanjeaux, a la que fue convocada una multitud de gente, así fieles, como infieles. Entre tanto, la mayor parte de los defensores de la fe habían escrito sus opúsculos, conteniendo argumentos de razón y de autoridad para la confirmación de la verdadera fe. Una vez examinados todos, fue preferido a los demás el opúsculo escrito por el bienaventurado Domingo. Recibió una aprobación general para presentarlo, junto con el opúsculo escrito en su defensa por los herejes, al examen de tres árbitros elegidos con el consentimiento de las partes para dar sentencia. El escrito que fuera juzgado más convincente por los árbitros, determinaría cuál de las creencias era más excelente.

Y como, tras larga discusión, los árbitros no llegaron a ponerse de acuerdo a favor de ninguna de las dos partes, se les ocurrió la propuesta de que fueran arrojados al fuego ambos escritos y, si sucediera que uno de ellos no se quemaba, aquél, sin duda, contendría la verdadera fe. Se hizo al efecto una gran hoguera y arrojaron a ella ambos libros. El libro de los herejes se quemó al momento; el otro, sin embargo, que lo había escrito el hombre de Dios Domingo, no

⁵⁷⁵ TEIXIDOR, José, 1949-1952 [1755], p. 43-44. SARALEGUI, Leandro de, 1954, p. 63-64.

⁵⁷⁶ BAQUERO MARTÍN, María Jesús, 2012, p. 135-159.

sólo resultó ileso, sino que, a la vista de todos, saltó de las llamas, yendo a parar a un lugar distante”.⁵⁷⁷

En la tabla se representa el momento en el que el opúsculo de santo Domingo emerge de la fogata y se queda suspendido en el aire milagrosamente, donde puede leerse: “*Unus Deus. Una fides. Unnum Baphtisma*” (fig. 51). Al lado izquierdo, mirando todos ellos al libro, quedan el santo y tres frailes dominicos y cinco hombres detrás que visten similar a los personajes que tienen enfrente. A la derecha se encuentran los herejes cátaros con una iconografía que recuerda a la del pueblo de Israel. Van tocados con sombreros o capuchas, barbados, con narices ganchudas o prominentes y con ropajes de tonalidades doradas que les cubren por entero.⁵⁷⁸ Algunos de ellos observan el prodigio, mientras que otros desvían la mirada, ajenos al portento. La escena no solamente representa la falsedad de la religión cátara y el triunfo del cristianismo, sino que puede interpretarse como la victoria de la fe de Cristo sobre cualquier herejía. Quizás por ello, la iconografía de los vencidos es semejante a la de los judíos, una imagen reconocible y asimilada con el otro.

Igualmente, hay que apuntar el contraste entre el grupo del santo y el de los “cátaros”, pues los primeros observan y levantan los brazos ante la subida a los cielos del opúsculo, que es lanzado hasta tres veces al fuego, asombrados por el milagro. El resto de personajes, o bien contemplan el fenómeno, o bien rehúyen la mirada, sin proporcionar más detalles gestuales, a excepción de los dos en primer término. El anciano parece mesarse la barba, como si estuviese valorando la veracidad de lo que sus ojos ven. Para Leandro de Saralegui este gesto tiene que ver con un signo tradicional de aflicción de origen hebreo, por lo que, al modo de una plañidera, el personaje está expresando su rechazo y dolor.⁵⁷⁹ Por el contrario, el que se encuentra a su lado, junta sus manos en actitud de oración, reconociendo la veracidad del prodigio al que asiste y aceptando lo escrito en el opúsculo: un Dios, una fe, un bautismo (fig. 52).

De esta manera, no solo estaríamos asistiendo al intento de conversión de los cátaros, sino que, por extensión, también sería aplicable a otras herejías, especialmente al judaísmo. De ser así, entenderíamos que se alude a la ceguera tan característica de los judíos, incapaces de ver/leer la verdad. Algunos consiguen quitarse el velo, pero la

⁵⁷⁷ Cfr. GALMÉS, Lorenzo; GÓMEZ, Vito T., 1987, p. 92.

⁵⁷⁸ BRAMON PLANAS, Dolors, 1986 [1981], p. 127-128.

⁵⁷⁹ SARALEGUI, Leandro de, 1954, p. 67-68.

mayoría niegan los hechos y permanecen en la oscuridad. De la misma forma, los promotores de la obra eran dominicos, orden por excelencia encargada de la predicación, y a la que pertenecía el más acérrimo defensor de la conversión y segregación judía, san Vicente Ferrer. Como el retablo se encontraba en el altar mayor del convento, la predela quedaba a la altura de la vista de los sacerdotes y los fieles. Por ello, en esta, además de episodios de la vida del santo fundador, también se asistía a la victoria de la fe cristiana sobre las herejías, un mensaje que había calado en la sociedad desde el 9 de julio de 1391.

4.2.4. San Vicente Ferrer y la conversión

Llama la atención, que, a pesar de la popularidad de san Vicente Ferrer, no se detecten imágenes en torno a este en su papel como evangelizador, máxime tras haber conseguido numerosas conversiones a lo largo de la segunda década del siglo XV por medio de campañas de segregación, disputas forzadas y asistencias obligatorias a sus prédicas, e inmerso en un contexto milenarista en el que la apostasía e integración de los conversos era de una apremiante necesidad.⁵⁸⁰ Es cierto que, durante su vida, se encuentran representaciones del santo, siendo un caso interesante el del *entramès de Mestre Vicent*, por ser uno de los primeros ejemplos en trasladar a san Vicente Ferrer al plano artístico, además de haber sido realizado en su ciudad natal. En esta carroza triunfal se figuraba *La visió que veeren Sant Domingo e sant Francesch ab les tres lances* y desfiló en València con motivo de la entrada real de Fernando I (1380-1416) y su mujer Leonor de Albuquerque (1374-1435) en 1414, la de Alfonso V en febrero del 1415 y en la celebración de su enlace con María de Castilla en junio del mismo año.⁵⁸¹ Habrá que esperar hasta mediados de siglo, tras su canonización en 1455, para empezar a ver escenas del santo ante un auditorio y, en ocasiones, haciéndose servir de imágenes, como en la *Predicación del santo* del Maestro de la Vista de Santa Gúdula, (finales del siglo XV, convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya, Los Corrales

⁵⁸⁰ NIRENBERG, David, 2016 [2014], p. 105-134. DAILEADER, Philip, 2019, p. 171-262

⁵⁸¹ CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2016, p. 159-244. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2018, p. 201-224. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2019, p. 45-73.

de Buelna, Cantabria) en la que san Vicente Ferrer enseña a su público una tablilla con el Juicio Final (fig. 53).⁵⁸²

Más difícil será encontrar representaciones suyas ante un público que ofrezca rasgos caricaturizados o en el que quede claro que no son cristianos. Debemos avanzar en el tiempo para detectar algún ejemplo, concretamente hasta el primer tercio del siglo XVI, para encontrar de la mano de Miguel del Prado o Miquel Esteve (activo en València entre 1515 y 1521) un retablo de grandes dimensiones dedicado por entero a san Vicente Ferrer en su faceta como predicador (antes de 1521, Museu de Belles Arts de València, fig. 54).⁵⁸³ Si bien es cierto que en el mismo museo hay otra tabla, sin atribución ni datación concreta, aunque del 1400, de un posible Ferrer ofreciendo un sermón ante un numeroso público, en él no se reconocen personajes que puedan relacionarse con alguna de las dos comunidades religiosas minoritarias como sí lo hace el de Prado (fig. 55).

Este monumental retablo se encontraba en el convento de dominicos de San Onofre de Museros y se vincularía con la figura del dominico Juan de Enguera, confesor de Fernando el Católico, obispo de Vic, Lleida, Tortosa e Inquisidor General de la Corona de Aragón desde 1507 hasta 1513, fecha de su muerte. El retablo consta de tres calles, la principal con una crucifixión y una imagen de cuerpo entero de san Vicente Ferrer, y a los lados pasajes de su vida en las que destaca su labor como evangelizador. En los guardapolvos, hoy desarmados del conjunto, aparecen predicadores o profetas vestidos a la moda oriental. Como anota Borja Franco, en los inventarios del museo se refiere a las escenas como predicaciones y milagros ante moriscos. Este dato resulta curioso en tanto que san Vicente Ferrer predicó a musulmanes, no a conversos del islam, por lo que aquí, la fuente, anacrónicamente, ha trasladado un hecho social del siglo XVI al tiempo en que vivió el santo. En las distintas imágenes, el público de san Vicente Ferrer mezcla tanto a cristianos viejos como a personajes con ropajes orientales que cabría entender como musulmanes, ambos compartiendo un mismo espacio y atendiendo a los sermones y prodigios del dominico. Si consideramos que el retablo fue realizado en torno a 1520, la posibilidad de que se representasen moriscos cobraría fuerza, pues coincidiría con el momento de máxima tensión de las Germanías (1519-1523) y de los bautismos

⁵⁸² Sobre este tema ampliése con: TOLDRA I VILARDELL, Albert, 2002, p. 37-55. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2012, p. 135-137. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2013, p. 231-254. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2016. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2019, p. 103-135.

⁵⁸³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2017, p. 125-140.

forzosos. Si por el contrario lo fechamos hacia 1513, concuerda con las consecuencias de los levantamientos del Albaicín y de La Alpujarra a principios del siglo XVI y de la mala imagen que del converso dejaba.⁵⁸⁴

De este modo, san Vicente Ferrer se convierte en catalizador de la imagen de conversión. El contexto agermanado y de bautismo morisco es uno en el que el santo no intervino, pues ocurrió 100 años después de su muerte. Sin embargo, por su labor como predicador y evangelizador, su figura es rescatada y adaptada a un nuevo escenario. El problema ya no son los judíos ni sus conversos, verdadera preocupación del santo; ahora son los musulmanes y los moriscos, que, aunque siempre en el punto de mira del cristianismo, tras las conquistas de los turcos, la amenaza de rebelión era palmaria, más aún tras las revueltas granadinas. Por otro lado, el retablo se encontraba en un convento dominico, por lo que no es de extrañar que su iconografía ofreciera una visualización de la idolología primigenia de la orden expresada a través de las prédicas de san Vicente Ferrer. En las escenas, tanto cristianos como musulmanes observan, atienden y, cuando corresponde, se asombran con sus milagros, brindando una imagen de conversión y asimilación posible (figs. 56, 57 y 58). Así, el mensaje que advertían los espectadores, los dominicos, era que el diálogo debía ser el único camino para la integración viable del morisco.⁵⁸⁵

4.2.5. Reconciliación: la *Passio Imaginis* y el trascoro de la catedral de València

Mientras que en los anteriores ejemplos visuales tenían un público reducido, excepto quizás la predela del retablo de santo Domingo por encontrarse en el altar mayor, las dos obras que vamos a comentar se ubicaban en la catedral de València, por lo que su alcance era mucho mayor.

La primera de ellas era el retablo de la *Passio Imaginis*, ubicado en la capilla con la misma advocación. Actualmente, esta es la del Cristo de la Buena Muerte y se encuentra en la parte de la girola que queda directamente detrás del altar, haciendo pareja con la de Santiago el Mayor. Parece ser que estas fueron erigidas en tiempo del tercer obispo Andrés Albalat, el sepulcro del cual se encuentra en la de la *Passio Imaginis*, y que fue

⁵⁸⁴ FRANCO LLOPIS, Borja, 2014-2016, p. 44-48.

⁵⁸⁵ FRANCO LLOPIS, Borja, 2014-2016, p. 50-51.

en este mismo lugar por donde se iniciaron las obras de la catedral. A esta capilla, además, se la conoció por el nombre de la Espina, puesto que en el altar se colocaba la reliquia de la corona de Jesús. Según Josep Sanchis Sivera, esta fue la que ofreció el caballero Jaime Castelló en 1422, cuyos restos descansan en el mismo lugar, si bien, de acuerdo con Luís Arciniega, era la que había regalado el rey san Luis de Francia.⁵⁸⁶

Esta advocación a la *Passio Imaginis*, detectada también en una capilla de la cercana iglesia de santa Catalina que se perdió en un incendio en 1584,⁵⁸⁷ narra la historia del crucifijo de Beirut, una imagen realizada por Nicodemo. En origen, esta era un icono que mutó en talla de Cristo en la cruz, y que fue ultrajada por un grupo de judíos. Al sufrir diversas vejaciones en una especie de reencrucifixión, la efigie empezó a manar sangre. Ante dicho milagro, los judíos la recogieron y fueron a comprobar si realmente esta era santa, cosa que queda probada obrando otros portentos. Así, finalmente, la comunidad judía se convierte al cristianismo.⁵⁸⁸ Nótese, por otra parte, que esta leyenda pone de relieve el concepto de la Pasión perpetua: Cristo no solamente es traicionado y muerto, sino que continúa siendo negado, torturado y crucificado de nuevo.⁵⁸⁹

Del retablo, comisionado en el contexto de 1391-1414, no nos ha quedado nada, excepto un aguafuerte en la obra del sacerdote Joan Baptista Ballester (1624-1672), *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia* (1672) (fig. 59). En el voluminoso libro se vincula la erección de la capilla y la historia del crucifijo de Beirut con la del Salvador de València, a la que establece su llegada en 1250. Aunque esta leyenda se constituye a partir del siglo XVI, Ballester intenta construir un relato veraz que otorgue a la imagen del Salvador un pasado milagroso. En el volumen se argumenta que el obispo Albalat había sido quien había encargado erigir la capilla y dotarla de un retablo.⁵⁹⁰ No obstante, atendiendo al grabado, resultaría inverosímil creer que la obra que contempló Ballester fuese la que había comisionado Albalat, —en torno a 1262, fecha de la primera piedra, y 1276, su muerte— pues la composición y la arquitectura remiten a un periodo más avanzado, entre la confluencia de corrientes italogóticas y del gótico internacional. Asimismo, tendría sentido que el retablo que observó Ballester

⁵⁸⁶ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 314-315. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 76-77.

⁵⁸⁷ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. I, p. 318.

⁵⁸⁸ BACCI, Michele, 2002, p. 1-86. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007, p. 27-144. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b. PEREDA ESPESO, Felipe, 2011, p. 276-284. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 86-87. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 235-266.

⁵⁸⁹ MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 310-311.

⁵⁹⁰ BALLESTER, Juan Bautista, 1672. También: ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 235-266.

fuese realizado como respuesta al contexto de crispación ocurrido en València a raíz de los problemas con la judería, el asalto y la posterior integración de los judíos en el seno de la sociedad cristiana.

La obra constaba de tres tablas en las que se contaba la historia de la agresión al crucifijo. En el panel central se representaba al grupo de judíos recreando la lanzada y el momento en que Estefatón da de beber a Jesús. Uno de ellos indica con su dedo el sitio donde debe clavar la asta el que personificaba a Longinos, dado que como desarrollaremos en el sexto capítulo, el centurión era ciego o parcialmente ciego y precisaba de ayuda. Estos van vestidos con túnicas largas, capuchones o sombreros como el *pileus cornutus*. En el lado izquierdo, los judíos trasladan la sangre recogida en un recipiente para comprobar su santidad, ofreciéndosela a un paralítico que recupera la movilidad. En el lado opuesto se concluye el relato con la conversión de los judíos que aparecen arrodillados, despojados de sus ropas, símbolo de un nuevo comienzo, y rezando enfrente de una pila bautismal, cuya forma recuerda a la del vaso en el que se recogen los fluidos de Cristo de las escenas anteriores, y recibiendo las aguas del bautismo amparados por la cruz.⁵⁹¹

De este modo, ubicado en un lugar privilegiado, en la parte opuesta del altar, el retablo era claramente visible para todo el mundo. Las escenas, conectadas entre sí mediante la analogía de la pila bautismal y la presencia de las tres cruces, brindaban un mensaje de redención y salvación a través del sacrificio del Salvador. Incluso los judíos, ciegos verdugos del Hijo de Dios que eran capaces de crucificar un crucifijo, tras múltiples milagros terminaban por aceptar la divinidad de Jesús y ser aceptados en la fe de Cristo, a pesar de sus errores. Tanto cristianos viejos como nuevos debían comprender que el nuevo pacto de Dios con la humanidad se había establecido a través del pago de la sangre y la reconciliación del agua.

Respecto al trascoro de la catedral, resulta interesante por su iconografía, por el momento en el que se realizó y por su destacada ubicación en el primer tramo de la nave central. Antes de su construcción, el monumento catedralicio contaba con un coro primitivo que, hacia 1380, se encontraba en un pésimo estado de conservación, por lo que se acordó sustituirlo por uno de piedra, que debía ser llevado a cabo por el maestro de obras de la catedral Joan Franch. A pesar del trabajo realizado, empezado el 1392, el

⁵⁹¹ ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 81-82.

cabildo no estuvo satisfecho y en 1394 y, de nuevo en 1397, solicitó los servicios de Guillem Solivella, maestro de la catedral de Lleida, aunque en ninguna de las dos ocasiones acudió al requerimiento.⁵⁹²

Dado este fracaso, el 21 de junio de 1415 se contrató al cantero Jaume Esteve un trascoro de piedra de alabastro por la cantidad de 17.000 sueldos, que debía ser supervisado por el orfebre Bartomeu Coscolla, posible autor del dibujo del pergamino, y por Pere Balaguer, maestro de obras de la catedral. Los gastos fueron sufragados por el cabildo, a excepción de una parte de la que se ocupó el canónigo Gil Sánchez de Montalbán. En la obra, además, participaron otros maestros como Juan Amorós en las cimbras o Julià lo Florentí, identificado con el florentino Julià Nofre, en los relieves del trascoro.⁵⁹³ No obstante, la finalización de la obra se dilató en el tiempo, puesto que Coscolla y Balaguer emitieron un juicio negativo y se desmontaron algunos de los elementos del portal de Esteve, por lo que en 1441 se contrató al escultor experto en talla en alabastro Antoni Dalmau, que trabajó elementos como el arco y la bóveda de acceso al coro, asunto de discordia con Esteve. En 1444 Dalmau, integrando los relieves escultóricos del anterior maestro de la catedral y de Julià lo Florentí, terminó el conjunto pétreo.⁵⁹⁴

Sin duda alguna, de entre todos los cambios, fue la puerta de acceso el que más lo padeció. Parece ser que el esquema compositivo, a criterio de Josep Sanchis Sivera demasiado moderno, no terminaba de encajar con el programa escultórico que deseaba el cabildo.⁵⁹⁵ A partir del siglo XVIII, este se modificó atendiendo a los gustos neoclásicos, si bien los relieves de alabastro y la estructura de Dalmau se mantuvieron. En 1940 el coro se eliminó, aunque se decidió conservar el trascoro que pasó a ubicarse en el aula capitular como marco y custodio del Santo Grial (fig. 60).⁵⁹⁶

El resultado final se erigía como uno de los pocos ejemplos de escultura monumental del siglo XV en València, al mismo tiempo que dejaba entrever una interrelación entre las distintas corrientes estilísticas y un avanzado gusto por parte del cabildo. El armazón de Dalmau sigue de cerca las formas góticas floridas, con pináculos y gabletes,

⁵⁹² SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 214-215. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 93. MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 350-358.

⁵⁹³ VALERO MOLINA, Joan, 1999, p. 59-76. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012a, p. 58-61.

⁵⁹⁴ SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 215-221. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 93-99. MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 358-360.

⁵⁹⁵ SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 217.

⁵⁹⁶ MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 365-366.

generalizados estos en la primera mitad de la centuria, mientras que los relieves son un tempranísimo ejemplo de introducción del Renacimiento en tierras valencianas.⁵⁹⁷ Estos, un total de doce, se dividen horizontalmente en dos registros por una cenefa de cardos sostenida por dragones y verticalmente por ocho pilastras, cuatro a cada lado, que arrancan de una ménsula en la que descansa un ángel y en la que se ubican las efigies de dos santos, uno en cada nivel. Actualmente encontramos coronando el doselete una imagen la Virgen con el niño, a san Luís, rey de Francia y a santa Elena, ambos por relacionarse con las reliquias que se custodiaban en la catedral, la espina de la corona de Cristo y un trozo de la Vera Cruz. En el arco central, tres ángeles portan cartelas en las que se indica: “*Aula Dei*”, “*Coeli porta*” y “*Domus Dei*”.⁵⁹⁸

Son los relieves, sin embargo, lo que más nos interesa del trascoro, ejemplo del diálogo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento en su sentido tipológico, es decir, la lectura hermenéutica de los libros veterotestamentarios a la luz de la venida de Cristo. En cada registro se ubican tres paneles, en la parte superior con escenas neotestamentarias y en la inferior sus correspondencias veterotestamentarias.⁵⁹⁹ De izquierda a derecha, siguiendo la narrativa de los episodios de la vida de Jesús vemos en primer lugar la Crucifixión y a Moisés levantando la serpiente de bronce (fig. 61). En este conjunto se alude a la cruz como fuente visual de redención: de la misma manera que la serpiente de bronce sanó a los israelitas que la contemplaron, se debía hacer lo propio con la crucifixión, entendiendo el mensaje salvífico que escondía su sacrificio. A este, le sigue Cristo derribando los portones del Limbo y Sansón arrancando las puertas de Gaza (fig. 62), combinación que difiere de la convención, pues no se vincula la apertura del Seno de Abraham con Sansón despedazando un león, sino con este abriendo los portones de Gaza, pasaje que suele prefigurar la Resurrección. Pudiera ser, que esta elección estuviese motivada por promover una mayor comprensión de la relación entre Antiguo y Nuevo Testamento, por lo que la asociación visual entre el quebramiento de las dos puertas se convertía en un instrumento que facilitaba el entendimiento, además de por los paralelismos entre Cristo y Sansón o los demonios y los filisteos. La tercera pareja corresponde a la Resurrección y a Jonás siendo expulsado por el monstruo marino en las costas de Nínive (fig. 63), en referencia a los tres días que pasaron ambos encerrados, el primero en el infierno y el segundo dentro del leviatán.

⁵⁹⁷ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 98-99.

⁵⁹⁸ SANCHO ANDREU, Jaime, 2012, p. 21.

⁵⁹⁹ SANCHO ANDREU, Jaime, 2012, p. 22-24. RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 40-42.

En el lado derecho, encontramos la Ascensión y el rapto de Elías (fig. 64). Tanto uno como otro ascienden a los cielos en cuerpo y alma desde donde regresarán cuando se inicie el fin del mundo, por lo que se entiende que la elevación del profeta es una premonición de la de Cristo. A continuación se ubican la venida del Espíritu Santo en Pentecostés y Moisés recibiendo las tablas de la Ley (fig. 65). Aquí la relación queda clara en tanto que el Pentecostés se celebra a los cincuenta días tras la Pascua judía y cristiana, y conmemora para los primeros la entrega de la Ley en el monte Sinaí y para los segundos la llegada del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Además, hay una evidente sintonía entre ambos episodios por medio de la renovación de la Alianza de Dios con su pueblo a través de la iluminación del Espíritu Santo. Por último, encontramos el binomio de la Coronación de la Virgen y Salomón entronizando a su madre Betsabé (fig. 66). Según Lluís Ramon, su inclusión podría haberse escogido por ser la última imagen que aparece en las *Bibliae pauperum* y por marcar el inicio de la Iglesia de los resucitados. Sin embargo, su presencia podría darse por la devoción que le manifestaba la ciudad de València, pues, de hecho, la catedral estaba advocada a la Asunción. Por otro lado, así como Salomón era una prefiguración de Cristo, también lo era Betsabé de la Virgen: si María era intercesora de toda la humanidad ante su hijo, la esposa de David también lo fue en tanto que intercedió ante su marido para que Salomón llegase a ser rey. De igual forma, el momento en que el monarca la sienta a su lado (1 R 2, 13-19) es visto como un presagio de la coronación de la Virgen por su hijo.⁶⁰⁰

También Ramon reflexiona, aunque no llega a desarrollarlo en profundidad, que la constitución del programa iconográfico no debía alejarse de lo ocurrido el 1391, máxime cuando el proyecto del nuevo portal se configura inmediatamente después del asalto a la judería.⁶⁰¹ Si bien es cierto que la disposición del Antiguo y Nuevo Testamento era una temática iconográfica esgrimida en los coros, en el caso valenciano no se ubica en la sillería, sino en el portal de acceso.⁶⁰² Igualmente, la elección de las escenas responde a unas particularidades que no se dan en las *Bibliae Pauperum* o en el Doble Credo, de los que tampoco hay demasiados ejemplos en la península Ibérica y en

⁶⁰⁰ WALKER VADILLO, Mónica Ann, 2010, p. 21-28.

⁶⁰¹ RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 39, 41 y 48-51.

⁶⁰² FRANCO MATA, Ángela M^a, 1995, p. 119-136. FRANCO MATA, Ángela M^a, 1996, p. 103-136. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2014, p. 45-57. Sobre la importancia de los coros y trascoros véase: RIVAS CARMONA, Jesús, 1994. RIVAS CARMONA, Jesús, 2001, p. 189-204. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, 2009, p. 315-328. RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2015, p. 142-157.

el que no se incluye la Coronación de la Virgen. Como eran estos episodios lo primero que los fieles advertían al traspasar las puertas de la catedral, debían ser fáciles de identificar, pero manteniendo una carga de significado potente. De este modo, era capital mantener una consonancia formal entre ambas escenas, lo que explicaría que se escogiera el pasaje en que Sansón arrancaba las puertas de Gaza como metáfora de la llegada de Cristo al Limbo.

Además, en ninguno momento parece ser que, o así nos ha sido legado por las fuentes, se cuestione el programa visual, quedando esto reflejado en el protocolo notarial de Lluís Ferrer de 21 de junio de 1415 cuando se firman las capitulaciones para la ejecución de los relieves por parte de Jaume Esteve que es el que ha llegado a nuestros días:

*“Primerament que-l dit mestre fasa un portal bell e notable de pedra de alabast blanch de Besalú en lo front e entrada del dit chor, axí que lo dit portal se fabrique e-s fasa al mig del dit front e haja d’amplària [en blanco] e d’alsària [en blanco] e als costats del dit portal, ço és, fins als pilars de cascun costat sien fetes les ystòries [...] doblades una damunt altra, de ymagineria, ab concordances de la Ley Nova ab la Vella”.*⁶⁰³

Aunque la obra hubiese sido comisionada casi después del asalto, no tenemos fuentes que aporten información sobre la elección iconográfica, excepto la del protocolo notarial de Lluís Ferrer. Pero tanto si consideramos como válida la creación de todo el programa conjuntamente, como incluidos los relieves posteriormente, la motivación detrás de las imágenes debía ser la misma. Aquí no solamente asistimos a la comunión entre Antiguo y Nuevo Testamento, dispuestas las escenas veterotestamentarias en el registro inferior por ser estas premonición y sustento de la historia de Cristo, sino que, además, hay que tener en cuenta su privilegiada ubicación. Cuando cualquier devoto entrase en la catedral por la nave central, fuese este cristiano viejo o nuevo, lo primero que vería sería un programa bíblico y catequético en el que se establecían paralelismos entre los distintos paneles, tanto de significado como de forma. Si el Salvador aparecía crucificado en el centro de la escena, del mismo modo debía hacerlo la serpiente de bronce, puesto que debía quedar clara la relación entre uno y otro. El mensaje, pues, no escondía solamente uno de superación, sino que también apelaba a la conciliación, un

⁶⁰³ ACV. Protocolo de Lluís Ferrer, vol. 3677, 21 de junio de 1415. Josep Sanchis Sivera al transcribir el documento, obvia las líneas que hacen referencia a la temática de los relieves. SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 215. SANCHIS SIVERA, Josep, 1924, p. 5-9.

recordatorio a los fieles, de cualquier condición, de que la Biblia se constituía tanto por el Antiguo como por el Nuevo Testamento. De esta manera, los cristianos debían aceptar a los conversos sin distinción ni prejuicio y estos, a su vez, debían reconocer en los sucesos de 1391 el plan divino para la reconciliación del pueblo de Dios.

4.2.6. Antijudaísmo y dramaturgia: el *Misteri assumpcionista valencià* y el *Misteri d'Elx*

Si hasta el momento hemos analizado objetos visuales, quedaría ahora por tratar brevemente las formas de expresión dramáticas según su posible relación con los acontecimientos de 1391.

Estas tienen sus orígenes en el drama eclesiástico creado en el seno de la liturgia, de rito exclusivamente romano durante los siglos X, XI y XII y prolongado durante cuatro siglos más, y difundido gracias a abadías y monasterios benedictinos. Estas manifestaciones teatrales se concibieron como una ampliación o complemento visual de las ceremonias religiosas de la Iglesia romana y aunque tenían correlación directa con el teatro, se entendían como una ceremonia ligada al rito oficial. Los actores eran los propios sacerdotes que enfrente del altar y con un *atrezzo* limitado al contenido en el templo, cantaban con música de nueva invención o extraída de los oficios divinos. El siglo XII fue el periodo de desarrollo literario y musical del drama litúrgico, pues surgieron nuevas escenas basadas en la Pascua y la Navidad. En esta centuria, además, el drama litúrgico fue poco a poco distanciándose de los muros del templo para salir a la calle desde donde se nutrió de formas populares y folclóricas del espectáculo. A partir del siglo XIII, este tipo de manifestación quedó limitada por el rito y las reformas eclesiásticas iniciadas por los cluniacenses, quedando así un tipo de ceremonia prefijada con el uso de unos textos estrictamente litúrgicos. Con el tiempo, los dramas litúrgicos derivarían en la instauración de representaciones conocidas como *Misteris* en las tierras de la Corona de Aragón y en Francia, especialmente hacia el siglo XIV. Estos aunaron otras fuentes, entre los que se incluyeron textos apócrifos, más la participación de los estamentos de seculares y populares y la redacción de los pasajes en lengua vulgar para

concebirse como un espectáculo visual y auditivo, con la capacidad de emocionar, de asustar o de transmitir rechazo.⁶⁰⁴

Por otro lado, la liturgia medieval se envolvía de un gran aparato visual y gestual: misas, oficios, procesiones, consagraciones del templo y/o del obispo, etc. Los dramas litúrgicos fueron las ceremonias que más libertad dieron a la creatividad y la introducción de elementos paralitúrgicos y de la música que buscaba una adecuación entre el canto y las acciones descritas en el texto. *Tempo*, sonoridad, tono, timbres y textura de la voz son solo algunos de los elementos que compositores y directores intentaban ajustar a las *performances*.⁶⁰⁵

De entre todos los ejemplos valencianos dramáticos quisiéramos destacar dos de ellos, el *Misteri assumpcionista valencià*, datado el primer cuarto del siglo XV y celebrado en la catedral de València, y el *Misteri d'Elx*, hacia los últimos decenios de la misma centuria. Si bien la temática es la misma en ambos, la doctrina de la Asunción de la Virgen, la forma argumental y escenográfica de tratarlo es muy distinta, siendo la valenciana la más alejada de la tradición asuncionista de todas las que se conocen en la península Ibérica.⁶⁰⁶ Uno de los puntos de contraste entre ambos *misteris* es el de la Judiada, la escena que recoge el momento en el que un grupo de judíos interrumpe las exequias e intentan profanar el cuerpo de María y que se incluye solamente en la *Festa d'Elx*. La fuente de este pasaje podemos encontrarla en el capítulo CXIX, “La Asunción de la bienaventurada Virgen María,” de *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. En esta se narra que al ver pasar en procesión el féretro de la Madre de Dios, los judíos, arengados por el príncipe de los sacerdotes, asaltan la comitiva para quemar el cuerpo. Es de hecho este personaje quien, al posar las manos sobre el sepulcro, queda adherido sin posibilidad de soltarse, al tiempo que el resto de sus compañeros pierden la vista. Intercediendo ante Pedro, el príncipe busca el perdón que le es otorgado cuando se convierte. El apóstol añade también que recoja la palma que le había dado un ángel a María y que ahora enarbolaba Juan para que con ella obrara el milagro de curar la ceguera en aquellos hermanos dispuestos a creer.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, 1987, p. 22. ROMEU I FIGUERAS, Josep, 1994, p. 37-39. CASTRO CARIDAD, Eva, 1997, p. 9-28. QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís, 1999, partes I y II.

⁶⁰⁵ CASTRO CARIDAD, Eva, 1997, p. 31-33.

⁶⁰⁶ Sobre las diferencias, semejanzas y estudios en torno a estas dos representaciones, véase: QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, 1987. QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, 2001.

⁶⁰⁷ VORÁGINE, Santiago de la, 1982 [ca. 1260], p. 480.

Este pasaje tenía una función dramática evidente, ya que reforzaba el fragmento de la Asunción, que ocurría inmediatamente después, y constataba la victoria sobre los judíos al tiempo que reafirmaba el poder y autoridad de María. En el misterio ilicitano no aparece el castigo de la ceguera ni tampoco el propósito de quemar su cuerpo, solamente el intento de impedir que fuese enterrada:

*“No es nostra voluntat
que esta dona soterreu
ans de tota pietat
vos manam que ens la dexeu”* (cobla 45)

Asimismo, en la cobla 52, dicen:

*“Batejaunos tots en breu
que en tal fe viure volem”.*

Si atendemos al contexto en el que fue creada la *Festa d’Elx*, en este tiempo las tensiones entre cristianos nuevos y viejos habían provocado la ruptura de sus relaciones y habían vuelto a poner el foco de atención en el judaísmo. De este modo, resulta lógico que se incluyera este pasaje, dado que ofrecía una visión positiva de los judíos, expresando su voluntad de apostatar y abrazar la fe de Cristo. Era Pedro, metáfora de la Iglesia, quien, contradiciendo la tradición en la que lo hacía el sumo sacerdote, administraba el bautismo y aprobaba las conversiones, dando la bienvenida a los neófitos en el seno de la comunidad cristiana.⁶⁰⁸ Del mismo modo, aquellos judíos que habían rechazado su religión debían ser incorporados como iguales y los cristianos viejos evitar marcarlos, para así favorecer futuras conversiones.

Por el contrario, en opinión de Luís Quirante, que la Judiada no se incluyese en el misterio asuncionista valenciano podría ser porque el autor seguía una tradición que rechazaba los textos apócrifos.⁶⁰⁹ Igualmente, también podría deberse a la intención por parte del cabildo de no brindar más argumentos en contra de los judíos y ensanchar la distancia con los conversos. Esto entroncaría con las realizaciones del retablo de la *Passio Imaginis* y del trascoro en los que las imágenes aludían a la conversión y a la reconciliación, necesarias para la integración por un lado, y el establecimiento de la paz entre las distintas comunidades por el otro.

⁶⁰⁸ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, 1987, p. 98-99.

⁶⁰⁹ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, 1987, p. 45.

4.3. Conclusión

Tras los ejemplos ofrecidos, queda constancia de que, efectivamente, hubo una respuesta artística al pogromo de 1391. La descontrolada tarde y noche del 9 de julio había modificado el panorama social y había resquebrajado de forma violenta las relaciones vecinales, dando origen a un problema de convivencia que se agravaría con el tiempo. Pero antes de eso, la ciudad debía argumentar y defender que los bautismos se habían producido por obra de Dios y justificar su proceder ante el enfado del monarca. Por ello, la aparición de san Cristóbal era tan necesaria, pues condensaba en una misma figura un santo de gran devoción en este periodo, con una historia de propia conversión que se hacía extensible a los nuevos cristianos. Su popularidad fue aumentando hasta llegar a convertirse en amparo y protector de los neófitos y sus descendientes, al tiempo que servía como instrumento para elaborar leyendas sobre la ceguera y tozudez judía, si bien estas terminaban con la conversión de la comunidad judaica.

En cuanto a las manifestaciones visuales tratadas, todas dejan traslucir, por vías y argumentos diferentes, la constatación de la reconciliación entre el Antiguo y Nuevo Testamento y del juicio de Dios detrás de las conversiones. Aunque las obras no tenían un auditorio copioso, exceptuando las de la catedral que ofrecían el mensaje a un sector de la población más amplio, su contenido iba destinado a un público que era capaz de reconocer el significado.

Fue así, cómo estos últimos años del siglo XIV y principios del siguiente se procuró defender la validez de los bautismos forzosos, intentando demostrar que el judaísmo, al igual que el Antiguo Testamento, debía ser asimilado por el cristianismo. Los integrantes de ambas religiones debían aceptar que tanto unos como otros formaban parte de una misma historia y del mismo pacto, renovado con el sacrificio del Hijo del Hombre. Las imágenes se transformaron en un instrumento potente con el que hacer visible este mensaje, pues a modo de escaparates, tenían la capacidad de transmitir y difundir los argumentos a favor de las conversiones.

5. LOS SANTOS PATRIARCAS. EL CALVARIO DE LA REDENCIÓN Y EL CONVERSO SINCERO

“O, si podíem veure lo cors del Senyor nostre, qui encara penja en la creu!”⁶¹⁰

Isabel de Villena

A raíz de las masivas conversiones de 1391 y la rápida integración de los neófitos, parecía que el problema iba a girar en torno a los judíos. Sin embargo, con el levantamiento de Toledo y la promulgación de la *Sentencia-Estatuto* en 1449 la situación empezó a cambiar en la Corona de Castilla y de ahí, a la de Aragón, y el converso se encontró en el punto de mira de la sociedad cristiana. De nada servía haber aceptado la fe de Cristo, pues el descendiente de un judío siempre tendría la sangre manchada y nunca sería un cristiano verdadero por mucho que lo defendiese. ¿Significaba esto que la preocupación hacia el judaísmo desaparecía? Nada más lejos de la realidad, pues el judío continuaba siendo un enemigo. Ante este escenario, los cristianos nuevos se preocuparon por demostrar por todas las vías posibles que realmente no tenían ningún tipo de vinculación con el judaísmo, máxime cuando en 1483 se instauró la Inquisición real en la Corona de Aragón. Por ello, las manifestaciones visuales se convirtieron en instrumentos ideales con los que el converso demostrar su sinceridad y buen comportamiento según los preceptos de la fe de Cristo. Asimismo, también el Santo Oficio y los cristianos viejos podían nutrirse de las imágenes para expresar tanto la asimilación del judío como su conversión fallida, dependiendo de a qué público y para qué contexto se crease.

⁶¹⁰ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. I, p. 5.

En concreto, en el territorio de la Corona de Aragón apareció un tipo iconográfico llamado Calvario de la Redención del que se puede extraer una intención por constatar la victoria del Nuevo Testamento y la superación de la Antigua Ley. Estas obras, fechadas entre mediados del siglo XV e inicios del siguiente, podrían haber sido comisionadas por conversos que procuraban demostrar que habían abandonado cualquier tradición o rito judaico para abrazar con exclusividad el cristianismo, pues en ellas aparecen los patriarcas veterotestamentarios, tras ser rescatados del Limbo, al pie de la cruz venerando el cuerpo de Cristo. Esta iconografía derivada de tres textos de san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis y Isabel de Villena, a su vez inspirados en la Anástasis y el *Descensus ad inferos* del Evangelio apócrifo de Nicodemo, tuvo poca proyección y difusión, ya que la funcionalidad de estas iba en línea con el contexto social, y tras la expulsión de los judíos y los bautismos forzosos a musulmanes, la presión sobre los conversos disminuyó.

Pero antes de empezar, para entender la creación del Calvario de la Redención, sería necesario remontarse a sus fuentes para comprobar de qué modo se fraguó esta representación y cuáles fueron sus precedentes. Asimismo, nos gustaría remarcar que no será asunto de la presente tesis analizar la impronta de la iconografía del Descenso a los Infiernos en el arte, pues lo que nos interesa es el pasaje de la veneración de la cruz por los justos de la Ley de Moisés.⁶¹¹ Visto esto, pasaremos a examinar la proyección literaria de este tema en la Corona de Aragón y cómo derivó en el Calvario de la Redención. De aquí pasaremos a tratar como se tradujo en el lenguaje visual y su correlación con el contexto de la época, que determinará tanto su creación como desaparición. Por último, siguiendo el método analítico, pasaremos del comentario general al estudio particular de una de las piezas que ofrece mayor información con respecto a su posible comitente y finalidad de la obra, la tabla de Bartolomé Bermejo *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado* (ca. 1470-1480, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic).

⁶¹¹ Sobre su proyección en arte la bibliografía es muy abundante, pero recomendamos estas lecturas por la síntesis y actualización que realizan: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2011, p. 1-17. FRANCESCHINI, Chiara, 2017. También, aunque centrado en el Beato de Girona: YARZA LUACES, Joaquín, 1977, p. 135-146.

5.1. Germen y difusión del *Descensus ad inferos*: preludeo del Calvario de la Redención

El tema de la Anástasis incluye el *Descensus ad inferos* en el que se narra la bajada de Cristo al Limbo para rescatar a los justos ausentes hasta la Redención. Este espacio, donde moraban las almas justas del Antiguo Testamento, también era conocido como el Seno de Abraham, y formaba parte del piso superior del tártaro, cuyo castigo era la ausencia de Dios.⁶¹² A causa del Pecado Original, los padres veterotestamentarios tenían que aguardar la venida del Salvador —anunciada por los Santos Inocentes— para así poder abandonar el averno, entrar en el Cielo y ser recibidos por Enoc y Elías.⁶¹³ Con la muerte del Hijo de Dios, la humanidad había sido absuelta por la falta de Adán y Eva, y, con ellos, de igual forma lo fueron aquellos que habían permanecido custodiados en el Limbo, al fin libres y redimidos. En Hb 2, 9 se dice que: “a Jesús, le vemos coronado de gloria y honor a causa de la muerte padecida. De modo que, por gracia de Dios, experimentó la muerte en beneficio de todos”. Es decir, no solamente debía fenecer por la redención humana, sino que debía conocer el estado de muerte, la separación entre alma y cuerpo.⁶¹⁴

“Porque así como los hijos comparten la sangre y la carne, también él participó de ellas, para destruir con la muerte al que tenía el poder de la muerte, es decir, al diablo, y liberar así a todos los que con el miedo a la muerte estaban toda su vida sujetos a esclavitud. Porque es seguro que él no asumió a los ángeles sino al linaje de Abrahán. Por eso tuvo que asemejarse en todo a sus hermanos, a fin de ser misericordioso y Sumo Sacerdote fiel en las cosas que se refieren a Dios, para expiar los pecados del pueblo” (Hb 2, 14-17)

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 unitario.⁶¹⁵ Centrándonos en el

⁶¹² CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 94. FRANCESCHINI, Chiara, 2017, p. 40-43.

⁶¹³ TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2000, p. 130-131.

⁶¹⁴ Catecismo de la Iglesia Católica, n. 624

⁶¹⁵ Según Aurelio de Santos, la unión de las dos partes se atribuye a un autor carolingio que, debido a una alusión en el prólogo de las *Acta Pilati*, las confundió como si fuesen una sola. SANTOS OTERO, Aurelio de, 1963, p. 396.

segundo documento, datado en torno a los siglos II-III, consta este de once capítulos (capVII-XXIX) en los que se va narrando por boca de Leucio y Carino, hijos de Simeón, cómo Cristo bajó a los infiernos, al tiempo que iba cosechando distintas victorias.⁶¹⁶ 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, todo ello antes de obrar el milagro más grande, su resurrección.

Del manuscrito original del *Descensus*, como apunta de Santos, no se ha conservado más que una reseña griega. No obstante, existen dos versiones en latín: la A que sigue al relato griego y la B, más distinta y la que difundió las ideas del Evangelio de Nicodemo por Occidente.⁶¹⁷ 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, si bien hay que apuntar que en ninguna de las dos versiones del manuscrito se detecta mención alguna a la demanda de los cautivos. No obstante, no es óbice esto para encontrar, como en su día apuntó Judith Berg-Sobré: “[...] *a vague precedent for this incident in one of the versions of the Gospels of Nicodemus, specifically the one called «Latin B» by scholars*”.⁶¹⁸

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 bíblicas.⁶¹⁹ Sal

⁶¹⁶ ZÚÑIGA, Mónica, 2012, p. 241-243.

⁶¹⁷ SANTOS OTERO, Aurelio de, 1963, p. 400.

⁶¹⁸ BERG-SOBRE, Judith, 1979, p. 307.

⁶¹⁹ 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, p. 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. FRANCESCHINI, Chiara, 2017, p. 35-46.

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, 7-10.⁶²⁰

De este modo, será a partir del apócrifo de Nicodemo cuando la narración del *Descensus* se irá expandiendo por toda Europa. Igualmente, contribuyeron a la difusión del tema otros textos que fueron compilando en sus páginas la descripción de la entrada de Cristo en los infiernos. Uno de ellos, era el Evangelio de Bartolomé (siglos V-VII), en el que, a través de preguntas por parte del apóstol a Jesús, se cuenta cómo Cristo 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 puede comprobarse, a pesar de basar el relato en el del *Descensus*, incorporando incluso la conversación entre Belial y el Infierno, tampoco se encuentra 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 (ca. ¿1190?-¿1264/1267?) o la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Pero a pesar de ello, en ninguno de los dos casos se menciona nada sobre la veneración de la cruz tras el rescate de los justos. Asimismo, teólogos como san Agustín o santo Tomás de Aquino en su *Suma de Teología* (III, c. 52) ahondaron sobre el descenso a los Limbos, pero tampoco sin tratar la contemplación del crucificado.

⁶²⁰ 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; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 94.

5.2. La nueva espiritualidad como difusora del *Descensus ad inferos*

Como vimos en el segundo capítulo, la irrupción de movimientos religiosos que demandaban una vuelta al cristianismo inicial a lo largo de la Baja Edad Media propició un renovado interés en la figura de Cristo que tuvo su eco en las *Vitae Christi*. De entre todos estos arquetipos literarios nacidos como fruto de la nueva espiritualidad, se pueden destacar por su marcada vinculación con el *Descensus ad inferos* las *Meditationes Vitae Christi* de pseudo-Buenaventura/Juan de Caulibus/Columbano Fischer y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, de especial influencia en las *Vitae Christi* posteriores.

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 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’”.*⁶²¹

Puede comprobarse, 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 padres, si bien claman por ver el cuerpo de Cristo en gloria cuando ya haya resucitado:

⁶²¹ 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: PSEUDO-BUENAVENTURA, 1977 [siglo XIV], p. 350-351.

“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 inmensa. [...] 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).⁶²²

Esta referencia 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, que llevó a cabo efectiva en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503. La obra fue dividida en cuatro secciones, apareciendo el pasaje del descenso en la última de ellas.⁶²³ Por otra parte, la traducción 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* en 1496; y *Lo Segon del Cartoixà* impresa por Cristóbal Cofman en 1500.⁶²⁴ Roís de Corella, a diferencia de Montesino que sí intentó ser más fiel, tradujo la *Vita Christi* con base en una paráfrasis libre, es decir, modificando y particularizando la versión original. Por esto motivo, 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 claustres per delliurar les ànimes santes, que lonch temps passava que ab desig*

⁶²² MONTESINO, Ambrosio, 1543.

⁶²³ MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, 2013.

⁶²⁴ HAUF I VALLS, Albert G. 1990, p. 303-321. ROMERO LUCAS, Diego, 2003.

*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 claustres e portà al parahís terrenal aquella noble desferra 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”.*⁶²⁵

5.3. La literatura catalana como génesis del Calvario de la Redención

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 presunto mozárabe san Pedro Pascual (1227-1300)⁶²⁶, el *Libre del gentil e de los tres savis* (Del onçen article: Christ devayla als inferns de granea e perfecció) de Ramon Llull, *Lo passi en cobles*, la *Vida de la Sacratíssima Verge Maria* de Joan Roís de Corella y la *Vida de la Verge* (cap. XXVI) de Miquel Pérez. Existen 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* (ca. siglos XIII-XIV) y el relato de *Gamaliel* (ca. siglo XIV).⁶²⁷ No obstante, el relato de la contemplación de la cruz se ha detectado hasta el momento en un sermón de san Vicente Ferrer y en las *Vitae Christi* de Francesc Eiximenis e Isabel de Villena.⁶²⁸

⁶²⁵ ROÍS DE CORELLA, Joan, 2013 [1495], p. 521-526.

⁶²⁶ SAN PEDRO PASCUAL, 1908, p. 258-265.

⁶²⁷ IZQUIERDO, Josep, 1994. GARCÍA SEMPÈRE, Marinela (ed.), 2002, p. 130. Aunque no son estos todos los ejemplos catalanes que incluyeron el *Descensus*, sí son los más conocidos e influyentes. Amplíese con: SARALEGUI, Leandro de, 1942, p. 254-257. ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 164. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 18. SAMPER EMBIZ, Vicente, 2013, p. 100.

⁶²⁸ Estas coincidencias entre Eiximenis y Villena y las obras de arte que se comentarán posteriormente ya fueron esbozadas en BERG-SOBRÉ, Judith, 1979, p. 307-309. Si bien no negamos que haya otros escritos anteriores que traten este pasaje, nos ha sido imposible constatar su existencia.

Con respecto al de Ferrer, este aparece documentado en el sermón predicado el domingo 23 de abril de 1413 para la Pascua de Resurrección, titulado *Surrexit, non est hic* (“Resucitó, no está aquí”, Mt. 28, 6). Aunque no hemos encontrado otros ejemplos, lo más seguro es que este tema hubiese aparecido en otras prédicas, atendiendo a que el dominico repetía sus homilías para los diversos auditorios. 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 Dios. 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 resucitar: “[...] *Per que dormiu tant, Senyor? Ja haveu dormit tres dies, duptant-se que no la tardás tro a la final resurrecció, que tots resuscitarem*”.⁶²⁹ 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 terremoto:

“[...] *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*”.⁶³⁰

El sermón continúa:

“*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 puys disapte, e puys 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*”.⁶³¹

Por su parte, Eiximenis incorpora este pasaje en su *Vita Christi*. El capítulo CXXVI (folios 230v-231r) se inicia con la narración del descenso de Cristo y en el siguiente, el CXXVII (folios 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

⁶²⁹ La cita de este sermón pertenece a la edición de Josep Sanchis Sivera: VICENTE FERRER, san, 1927 [1413], p. 307. Para el manuscrito en latín, véase: VICENTE FERRER, san, 1485 [S. a.], p. 24 y ss.

⁶³⁰ VICENTE FERRER, san, 1927 [1413], p. 307.

⁶³¹ VICENTE FERRER, san, 1927 [1413], p. 306.

para honrar su cuerpo, a la par que sienten igualmente repulsa hacia los actos de los judíos, perpetradores del martirio y muerte del Salvador:

“[...] *que dequi puga ab tota aquella santa companyia almund 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*”.⁶³²

En la *Vita Christi* de Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Santa Trinidad, se trata el pasaje del *Descensus* desde el capítulo CLXXXVII, empezando 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.⁶³³ 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 homenajeando al Salvador de manera particular.⁶³⁴

Será en el capítulo CCI (“*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*”) donde podremos encontrar el fragmento de la veneración, cuando el grupo de mujeres decida, encabezadas por Eva, ver la efigie crucificada de Cristo. La primera mujer se acercará a su marido Adán y ambos irán a formular la pregunta al Redentor; él, complacido, satisfará tal demanda. Sin embargo, en este caso no se traslada a los patriarcas al Gólgota, sino que continúan en el Limbo, aunque a través de una visión les parece estar allí mismo:

“*E les dones, [...] digueren, entre si mateixes: ‘O, si podíem 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 vejam lo seu sagrat cors ans que devalle de la creu.’ E*

⁶³² Empleamos el ms. 460 de la Biblioteca de Catalunya, que en su día también utilizó Judith Berg-Sobré, si bien ella se confundió en la citación de las páginas, arguyendo que estos pasajes se encontraban en los folios 220v-222r. BERG-SOBRE, 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.

⁶³³ Para la consulta de esta obra hemos utilizado la edición de Ramón Miquel i Planes de 1916. La cita corresponde a VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. I, p. 5.

⁶³⁴ BERG-SOBRE, Judith, 1979, p. 306-307.

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 inflammat 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 desemparrà 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".⁶³⁵

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 cruz y la abraza con tal fervor que pareciera querer fundirse con ella: “[...] *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*”.⁶³⁶ Y no solo eso, sino que también incita a sus compañeros para reverenciar al crucificado mediante alabanzas: “*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!*”.⁶³⁷ 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 de 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

⁶³⁵ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. III, p. 48-50.

⁶³⁶ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. III, p. 50.

⁶³⁷ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. III, p. 53.

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 constatar cómo estos, referentes del judaísmo, aceptan a Cristo como verdadero Mesías. 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.

5.4. Del Limbo al Calvario de la Redención

Respecto a las obras artísticas que traten este tema, hemos podido constatarlo en cinco casos, cuatro en el área valenciana/aragonesa coincidentes a finales del siglo XV e inicios del XVI y otro en Sicilia durante las centurias del XVII y XVIII.⁶³⁸ Estos serían: la tabla de Bartolomé Bermejo *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado* (ca. 1470-1480, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, fig. 67), que hace pareja con el *Descenso de Cristo al Limbo* (ca. 1470-1480, Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 68); *Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas* de un libro de horas de un miniaturista valenciano de autoría desconocida y datado hacia mitad del siglo XV, al menos pasado el 1461 (Ms. Add. 18193, British Library, folio 135v, fig. 69);⁶³⁹ 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. 70), sarga atribuida al Maestro de Perea (activo en València entre 1490 y 1510); el *Calvario de la Redención* (ca. 1525-1530, Museu de Belles Arts de València, fig. 71) de Vicente Macip (ca. 1475-1550); y por último los grafitis de la planta baja de la Cárcel de la Penitencia de Palermo (ca. 1605-1782, fig. 72).

⁶³⁸ Si bien puede haber más pinturas o grupos escultóricos que traten este pasaje, si existen, estos aún no han salido a la luz o no son conocidos.

⁶³⁹ Judith Berg-Sobré 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.

Sin embargo, antes de pasar a tratarlas, sería interesante apuntar unas líneas sobre el porqué de esta iconografía, por qué la podemos constatar en un lapso de tiempo tan corto, exceptuando el caso siciliano, y con una difusión tan limitada.

5.4.1. En el punto de mira: la conversión sincera

Durante todo el periodo medieval había sido prolífica la literatura antijudía — derivada de obras como *De fide catholica contra Iudaeos* de san Isidoro de Sevilla (ca. 556-636)— que había dejado ejemplos como el *De rationibus fidei contra Saracenos, Graecos et Armenos ad Cantorem Antiochenum* (ca. 1264) de santo Tomás de Aquino, el *Pugio Fidei* (ca. 1270) de Ramon Martí (1220-1284), el *Contra caecitatem iudaeorum* (ca. 1317) de Bernat Oliver, *Lo Primer de lo Crestià* de Eiximenis (ca. 1379-1381), la *Disputa del Bisbe de Jaen contra los Jueus sobre la fe cathòlica* o *El Memorial de la Fe Catòlica* (1440) de Francesc de Pertusa (siglo XV), el *Tractatus contra iudeos* (1484) del obispo Jaime Pérez (1408-1490) y en la Corona de Castilla, el *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina (¿-1496).⁶⁴⁰ Por otro lado, existieron además tratados anticristianos, en especial tras el asalto de 1391, para remarcar su distinción con los neófitos y para justificar la no conversión. Algunos de los precedentes fueron Moses ha-Kohen de Tordesillas (finales del siglo XIV) o Shem-Tob ben Shaprut de Tudela (ca. 1340-1405) y de los posteriores encontramos a Profiat Duran (ca. 1350-ca. 1415), Hasdai Crescas, Joshua Lorki (mediados del siglo XIV-1419) —antes de convertirse en Jerónimo de Santa Fe y participar en la Disputa de Tortosa—, Simeon ben Zemah Duran (1361-1444), Joseph Albo (ca. 1380-ca.1444), Hayyim ben Musa (ca. 1380-ca.1460), Joseph ben Shem Tov (ca. 1400-ca.1480) o Isaac Abarbanel (1437-1508).⁶⁴¹

De entre todas las cuestiones tratadas, una muy interesante que se repite de forma constante es la de hacer valer la victoria del cristianismo sobre el judaísmo, subrayando que con la llegada de Cristo el Nuevo Testamento había sustituido el Antiguo, como puede comprobarse, entre otros, en las obras de Bernat Oliver, Eiximenis o Jaime Pérez.⁶⁴² Revelador resulta el caso del agustino Jaime Pérez, pues su *Tractatus contra*

⁶⁴⁰ MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, 2003, p. 61. Más sobre este tema en la cronología y geografía que tratamos en: HAUF I VALLS, Albert G., 2006, p. 447-508.

⁶⁴¹ COHEN, Jeremy, 1982. LASKER, Daniel J., 2019, p. 103-116.

⁶⁴² OLIVER, Bernardo; CANTERA, Francisco, 1965, p. 34. HERNANDO, Josep, 1986-1987, p. 9-77. HAUF I VALLS, Albert G., 1990a, p. 34-35. HAUF I VALLS, Albert G., 1998, p. 273. AMRAN, Rica, 2006-2008, p. 57-74.

iudeos se editó por primera vez en 1484, 8 años antes de la expulsión de los judíos.⁶⁴³ El obispo obtuvo una gran popularidad a lo largo de su vida por su preocupación en la formación y renovación espiritual de toda su comunidad, marcando una trayectoria reformista que aplicarían sus sucesores como santo Tomás de Villanueva (1486-1555) o san Juan de Ribera (1532-1611). El opúsculo había sido editado inmediatamente después del *Comentario a los Salmos* en el que argumentaba que la Ley Nueva había depuesto a la de Moisés. Esto provocó malestar en los judíos de València, lo que llevó a Jaime Pérez a escribir el *Tractatus contra iudeos*. Para nuestro estudio, lo más destacable en esta obra, aparte de la victoria de Nuevo Testamento hilvanada durante todo su discurso y especialmente en la cuestión quinta, son las conclusiones a las que llega Pérez de València:

“Por ello hay que advertir que aunque muchos judíos se bauticen en el transcurso del tiempo, no todos lo hacen con la misma intención. Tres motivos diferentes impulsan a muchos a recibir el bautismo. Unos se bautizan coaccionados, con el fin de evitar la muerte, ya que con frecuencia son asaltados en revueltas populares, debido a sus crímenes. Éstos casi nunca llegan a ser buenos [cristianos] hasta la tercera generación, porque ocultamente enseñan a sus hijos los ritos judaicos. Otros reciben el bautismo simuladamente para poder relacionarse con los cristianos y ser admitidos en sus negocios y en la recaudación de impuestos públicos y aranceles. Éstos, por el mismo motivo, en raras ocasiones son buenos [cristianos] hasta la tercera generación. Y una minoría reciben el bautismo únicamente por la iluminación del Espíritu Santo que les viene del estudio profundo de las Escrituras junto con los cristianos. Estos [conversos], al conocer la verdad de las Escrituras son generalmente o, por mejor decir, siempre, buenos [cristianos]. Los demás judíos continúan siempre en su ceguera por la maldición que ha caído sobre ellos, hasta la llegada de Elías, antes de la segunda venida de Cristo”⁶⁴⁴.

El obispo en su obra retrata la problemática que existía en este momento en la sociedad cristiana: la presencia de criptojudíos y la falsa conversión en pos de un ascenso social.⁶⁴⁵ Su tratado, aunque no tuvo un alcance muy notorio, sí caló en la

⁶⁴³ Ampliése con: FORMENTÍN, Justo; VILLEGAS, María José, 1998, p. XXIII-XLIV.

⁶⁴⁴ FORMENTÍN, Justo; VILLEGAS, María José, 1998, p. 313.

⁶⁴⁵ Rica Amran cree que el tema converso no era en un principio tan vital para Jaime Pérez debido a las pocas alusiones a lo largo del texto. Sin embargo, creemos que perfectamente podría serlo, pues, aunque en el corolario, el mensaje tiene mucha importancia y no en balde es la meta final de su discurso. La raíz del problema eran los judíos, ciegos voluntarios a la verdad, pero no era menos cierto que entre los nuevos cristianos se escondían judaizantes y otros a los que solo les preocupaba su situación social. Judíos, conversos y cristianos debían ser por igual receptores de las ideas del obispo para conocer la realidad en la que vivían y dar un toque de atención a cada grupo. AMRAN, Rica, 2006-2008, p. 73.

sociedad del momento, dado que Pérez de València se movía en los círculos intelectuales de la ciudad y tenía muy buena relación con los integrantes de estos, entre los que sobresale Isabel de Villena.⁶⁴⁶ Por este motivo, quizás las imágenes del Calvario de la Redención se hacían eco de los argumentos del agustino, puesto que intentaban demostrar precisamente lo contrario a sus acusaciones: que la conversión era sincera.

Si analizamos la iconografía en su conjunto, sin entrar en particularidades de cada obra, en todas ellas encontraremos a modo de leitmotiv a los espíritus de los patriarcas y profetas 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 señalando su propia efigie crucificada. El mensaje es claro, los referentes de la fe mosaica, los padres de la religión judía, postrados ante Jesús, el Mesías, constatan de primera mano que es el Hijo de Dios. De este modo, cualquier espectador, fuese cristiano o judío, entendería cuál era la finalidad de estas imágenes: manifestar el sometimiento de la Antigua Ley por la Nueva. Además, era una herramienta de contemplación con la que poder promover la conversión a través de la visión, con una gran carga semántica contenida en la representación del cuerpo de Cristo, metaimagen de un crucifijo, que aleccionaba a los espectadores a seguir el ejemplo de los justos y venerar las efigies religiosas. Esta imagen dentro de una imagen, asimismo, representaba dos epifanías de la divinidad: la muerte en la carne y la vivificación en el espíritu, preludio de la resurrección y a su vez manifestación de la redención.⁶⁴⁷

Así pues, este programa iconográfico tenía sentido que apareciese en un momento en el que la situación conversa era tan delicada, perseguidos por ser sospechosos de mantener ritos de su antigua religión y acusados de judaizar. Estas representaciones podían desempeñar un papel conciliador entre Antiguo y Nuevo Testamento, y a la par servir como amparo para los conversos que veían como su estatus y seguridad empezaban a peligrar. Por otro lado, el uso o promoción de estas imágenes era, aparte de por su simbolismo, igualmente síntoma de buen cristiano, puesto que certificaban haber superado las prohibiciones mosaicas hacia la creación y devoción de efigies religiosas.

⁶⁴⁶ AMRAN, Rica, 2006-2008, p. 63-74.

⁶⁴⁷ Sobre la metaimagen véase: MITCHELL, W. J. T., 2009 [1994].

5.4.2. Precedentes

Si bien las obras que vamos a analizar son consecuencia de la plausible influencia de los textos de san Vicente Ferrer, Eiximenis e Isabel de Villena, existieron antecedentes de estas imágenes en las que ya aparecen los patriarcas o bien venerando la cruz, o bien con la doble representación del cuerpo y alma de Cristo 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 (ca. 1220s)⁶⁴⁸ y la *Biblia de San Luis* (ca. 1226-1234, Catedral de Toledo), regalo del rey san Luis de Francia (1214-1270) a Alfonso X el Sabio.

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 Jesús en la cruz (cod. 1179, ÖNB, folio 149v, fig. 73), siendo elevados al cielo por el mismo crucificado (*Biblia de San Luis*, vol. III, folio 45v, fig. 74) o incluso incorporando la efigie de Cristo en el madero al lado de la liberación del Limbo (*Biblia de San Luis*, vol. II, folio 205v, fig. 75)⁶⁴⁹, 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 humanidad. En otros ejemplos como el de cod. 1179, ÖNB, folio 130r, el Salvador libera un brazo del travesaño para acoger a los cautivos y acercarlos a la cruz, metáfora de conversión. En cod. 1179, ÖNB, folio 142r, los patriarcas están dando gracias por el sacrificio de Jesús y en cod. 1179, ÖNB, folio 65v, aparece el cuerpo de Cristo crucificado junto a su alma y los ancianos. Pero tampoco en estos hay referencia textual a la demanda de los justos. 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. Sin embargo y como se verá, el escenario y las proporciones que se incluyen en las pinturas

⁶⁴⁸ WEBER, Annette, 2002, p. 174.

⁶⁴⁹ 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.

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 este motivo, podemos concluir que, aunque las Biblias moralizadas francesas parecen estar en el origen de las imágenes de la cruz y los reverenciados ancianos, no fue hasta la redacción del pasaje por los tres autores citados, sobre todo por san Vicente Ferrer y Francesc Eiximenis, que la representación del Calvario de la Redención se constató como tal. Ello queda confirmado con las cinco 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 Aragón y, más tardíamente, en Sicilia. Aunque es en estas donde se encuentra el germen del Calvario de la Redención, aún resta realizar un mayor estudio para constatar si efectivamente fueron las primeras en presentar tales imágenes o si, por el contrario, existen en obras precedentes o posteriores como la Biblia moralizada de Oxford-París-Londres.⁶⁵⁰

Cabe preguntarse, además, si fue Ferrer o Eiximenis el que elaboró el relato del Calvario de la Redención, pues ambos tuvieron contacto con las Biblias moralizadas, utilizadas para la formación en los centros universitarios de Oxford y París con los que tuvieron un estrecho contacto. Tanto el dominico como el franciscano, autoridades de gran importancia e influencia política, gozaron de una consolidada notoriedad en vida. El santo fue más popular mientras vivió gracias a sus sermones y a su labor evangelizadora. Por su parte, las obras de Eiximenis lograron una capital recepción entre las élites cortesanas y urbanas, aunque quedaron ensombrecidas por las predicaciones de san Vicente Ferrer. No fue hasta finales del siglo XV que se recuperó el interés por los trabajos del franciscano, y se difundieron ampliamente, en parte gracias a la llegada de la imprenta, y llegándose a traducir, como la edición en castellano de la *Vita Christi* orquestada por Hernando de Talavera (1496). Ello demuestra que tanto uno como otro podría haber sido perfectamente el creador de este tema, siendo como eran dos destacadas figuras con amplios conocimientos teológicos y dogmáticos que pudieron inspirarse en las imágenes de las Biblias moralizadas para la elaboración del relato de la contemplación del crucificado. Sería sugerente pensar que, por su labor como orador, hubiese sido san Vicente Ferrer el primero en incluir la

⁶⁵⁰ Ms. Bodl. 270b, Bodleian Library, Oxford; Ms. Lat. 11560, Bibliothèque nationale de France, París; Ms. Harley 1526-1527, British Library, Londres.

demanda de los patriarcas para venerar la cruz a modo de *exemplum*, para que los devotos cristianos aprendiesen de la eficacia de contemplar imágenes. No obstante, ante falta de mayor información, no podemos más que anotar estas suposiciones.

5.4.3. Las tablas de Bartolomé Bermejo

Emprenderemos nuestro análisis por las tablas hermanas de Bermejo, pues, aunque no son las más antiguas, conocemos muchos más detalles en torno a estas que en el resto de obras. En origen, ambas pinturas formaron parte de un mismo retablo junto a la *Resurrección* (ca. 1470-80, Museu Nacional d'Art de Catalunya) y a la *Ascensión* (ca. 1470-80, Institut Amatller), si bien ahora se hallan repartidas entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Institut Amatller d'Art Hispànic, ambos en Barcelona. Según Elías Tormo, las cuatro tablas pertenecieron a la colección de Sáenz de Tejada, pintor guatemalteco que las trajo a París en 1898.⁶⁵¹ Cuando el coleccionista murió, el barón de Quinto se las compró a su viuda, sabedor, por gracia de Salvador Sanpere i Miquel, que eran de mano de Bartolomé Bermejo. El barón cedió dos al Museo Municipal de Barcelona (*Cristo en el Limbo* y la *Resurrección*) el 14 de marzo de 1914 y Teresa Amatller compró el 4 de febrero del mismo año las restantes por medio de Sanpere y Miquel y del canónigo de Vic, Josep Gudiol i Cunill (*Cristo enseñando su imagen crucificada a los patriarcas* y la *Ascensión*).⁶⁵²

Aunque no se sabe nada de cómo llegaron a América del Sur, —Chandler Post apuntó que la información de Quinto podría ser errónea—,⁶⁵³ cabría suponer que estas viajaron al nuevo continente a partir de la desamortización de 1835 o del comercio de piezas medievales durante el siglo XIX.⁶⁵⁴ Lo que sí parece apuntarse es la procedencia del retablo, si bien de nuevo encontramos discrepancias, puesto que algunos investigadores como Judith Berg-Sobré consideran que las tablas pertenecían al retablo de San Miguel de Tous (1468, The National Gallery, Londres), mientras que otros como María Pilar Silva creen que podría haber formado parte de un distinto retablo valenciano perdido.⁶⁵⁵ Recientes estudios han querido vincular las tablas a la predela del retablo de

⁶⁵¹ TORMO Y MONZÓ, Elías, 1926, p. 79-81.

⁶⁵² SILVA MAROTO, María Pilar, 2001, p. 491. ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 160. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 17-18.

⁶⁵³ POST, Chandler Rathfon, 1934, p. 113-114.

⁶⁵⁴ SILVA MAROTO, María Pilar, 2001, p. 491. ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 162.

⁶⁵⁵ BERG-SOBRE, Judith, 1997, p. 28-37 y 184-189. SILVA MAROTO, María Pilar, 2001, p. 491.

Santo Domingo de Silos de Daroca (1474-ca. 1479), pues este debía constar de cuatro composiciones que flanquearían el sagrario central. Además, las dimensiones de estas coincidirían con las del conjunto darocense. Por otro lado, también se ha apuntado a la posibilidad de que fueran parte del banco del retablo de la Virgen de la Misericordia que el mercader converso Juan de Loperuelo encargó a Bermejo para su capilla funeraria en el claustro del convento de San Francisco de Daroca.⁶⁵⁶

En cuanto a la datación, sigue sin esclarecerse, por lo que se dan como posibles: el periodo valentino de 1468-1473, el aragonés de 1474 y 1477-1485⁶⁵⁷ e incluso el del inicio barcelonés (ca. 1485).⁶⁵⁸ No se pudo llegar a ninguna conclusión basándose exclusivamente en la maduración estilística de Bermejo, dado que el pintor se adecuaba al estilo y al comitente de cada territorio, fuese más o menos flamenquizado.⁶⁵⁹ En el recién catálogo coordinado por Joan Molina sobre la vida y obra de Bermejo se delimita la cronología entorno a 1470-1480, siendo esta última la que hemos adoptado.⁶⁶⁰

Cabe decir que antes de su llegada a la península, las pinturas sufrieron unas intervenciones agresivas que modificaron la apariencia, ya que fueron recortadas y se eliminaron los elementos de enmarcado y la madera no pintada. Además, las obras del Museu Nacional d'Art de Catalunya perdieron la primera tabla superior, quedando la cruz que lleva Cristo en la *Resurrección* inacabada, por lo que son 15 cm más pequeñas que las de la otra colección, y fueron serradas verticalmente por la mitad para después volver a ser unidas. Asimismo, las cuatro obras fueron rebajadas 10 cm por la parte posterior, dejándolas con unos 10 mm de grosor y trabadas con una retícula de traveseros encastados.⁶⁶¹ Sin embargo, a pesar de las desgraciadas intervenciones, en las obras de Bermejo aún se pueden apreciar la precisión y el detallismo de la ejecución, tanto en los ropajes como en los pliegues de la piel, en donde se comprueba cómo la anatomía de los personajes varía según la edad.

⁶⁵⁶ ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 162. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2009, p. 33-53. FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2018, p. 146.

⁶⁵⁷ Santiago Alcolea propone que podrían haber sido realizadas en Aragón dada la casi imitación de la *Resurrección* y la *Ascensión* por parte de su discípulo Martín Bernat. Aunque no niega la posibilidad de un segundo viaje a la capital del Turia, alega que la iconografía podría haberla conocido en su primera estancia. ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 164-168. También RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 18.

⁶⁵⁸ RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 18.

⁶⁵⁹ SILVA MAROTO, María Pilar, 2001, p. 492.

⁶⁶⁰ FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2018, p. 144.

⁶⁶¹ ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 162. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 18.

El caso más paradigmático es la *ostentatio genitalium* de Jesús, entendiéndose su sexo detrás del velo semitransparente que luce en el *Descenso de Cristo al Limbo* (fig. 68). Esto podría venir motivado por la intención por remarcar la humanidad del Hijo del Hombre, encarnado en un cuerpo humano y sometido al pacto establecido por el Altísimo con su pueblo: la circuncisión. Aunque el nivel de detalle no es tan alto como para advertir las consecuencias del ritual, la sección del prepucio era un símbolo de dolor y de derramamiento de sangre, premonición de la Pasión. Asimismo, es prueba de su herencia judía, la misma que la de las familias conversas, por lo que la *ostentatio genitalium* tiene más sentido.⁶⁶²

Continuando en esta tabla, vemos entrando desde la derecha a Cristo acompañado de, presumiblemente, san Miguel. Las inexpugnables puertas de bronce se hallan en el suelo dispuestas en forma de cruz, pisadas por el Salvador y el arcángel. El primero se enmarca por medio de un aureola brillante que disipa y aleja la bruma y la oscuridad, apreciándose por encima de la cabeza de Cristo la silueta del sol naciente como prefiguración de la iluminación que otorga su presencia divina en los infiernos y que queda reflejado también en las fuentes: “*E entrant lo Senyor ab aquella resplandor de la sua divinitat, tot aquell lloc fon glorificat per la sua presencia*”.⁶⁶³ La luz contiene un potente simbolismo según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, puede significar la restauración de la luz iniciática, con la figura de Adán en primer término que se beneficia de esta, toda vez que se restaura en él el género humano.⁶⁶⁴

Arrodilladas en el suelo se encuentran doce figuras, quizás en correspondencia a los doce apóstoles, que representan a los reverentes. Adán, el más viejo, besa la mano de Jesús y se encuentra pisando la puerta. Detrás a la derecha está el rey David o Salomón, identificado por la corona, y a su lado la que podría ser la esposa del primer hombre, Eva. El resto ya son muy difíciles de identificar. Más apartados aún se hallan los moradores del Infierno, los demonios, que suman un total de siete.⁶⁶⁵ Dos de ellos están atrapados por las puertas y pisoteados por Cristo y Adán; uno de los dos luce una serpiente enroscada en su brazo. Encima del montículo se encuentra Lucifer, sentado, apoyada la cabeza en brazos y rodillas, meditabundo y triste. Su rostro es el único que

⁶⁶² Sobre el debate de la sexualidad de Cristo véanse: STEINBERG, Leo, 1989. BYNUM, Caroline W., 1986, p. 399-439. STEINBERG, Leo, 1996, p. 364-389.

⁶⁶³ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. III, p. 7.

⁶⁶⁴ CHEVALIER, Jean (dir.), 2009 [1986], p. 666. ZÚÑIGA, Mónica, 2012, p. 244-246.

⁶⁶⁵ RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 20.

se asemeja al humano, aunque lleva cuernos, alas y extremidades de pájaro y con unos abultados genitales, por ser el progenitor de la estirpe demoníaca.

Pero, sin duda, el personaje más destacable es el de la mujer de largos cabellos cuya lengua se encuentra anclada por un gancho, mientras que, a la vez, es disparada por otro ser demoníaco con una espingarda en la boca. Esta enigmática figura ha suscitado muchas interpretaciones de quién podría ser, aunque hasta el momento ninguna ha conseguido convertirse en la canónica. Judith Berg-Sobré en su artículo de 1979, cuando analizó la tabla en relación a las *Vita Christi* de Eiximenis y de Isabel de Villena, no supo identificarla, alegando que podría provenir de alguna balada o de algún proverbio de este periodo, o quizás de alguna obra de ambos autores.⁶⁶⁶ Santiago Alcolea, por su parte, cree que podría ser Eva, porque sus palabras fueron las que tentaron a Adán a comer la fruta prohibida, aunque tiene más sentido que esta sea la que acompaña a su marido en primer término, apareciendo en la misma disposición en las otras tablas.⁶⁶⁷ Fernando Marías, al contrario, expone que debería ser Jezabel, mujer del rey Acab de Israel, por el uso perverso de su lengua para blasfemar y amenazar de muerte a los profetas (1 R 17-21).⁶⁶⁸

No obstante estas hipótesis, creemos que el acercamiento más plausible es el ofrecido por Francesc Ruiz, que, en su opinión, la figura sería una representación de la blasfemia.⁶⁶⁹ Esta suposición coincide con el mensaje que quiere transmitir la imagen, aunque aún se podría perfilar más, por lo que proponemos que esta podría ser una alegoría de la blasfemia herética. La represión de los pecados de la lengua fue un destacado objeto de atención por parte de la legislación civil y eclesiástica en toda Europa, máxime cuando la injuria era cometida contra la divinidad. Por ejemplo, en Francia se castigaba a los blasfemos, en los casos más extremos, con la perforación del labio o la mutilación de la lengua, pena que recuerda Eiximenis en el capítulo CXCV del *Llibre de les Dones* (1396).⁶⁷⁰ Con respecto a la Corona de Aragón y el caso valenciano, en los *Fori Regni Valentiae* se sancionaban las blasfemias con el pago de cien sueldos y con algunos azotes. En las Cortes de Monzón de 1363 las condenas se agravaron con la aplicación de la pena de muerte o, en su defecto, con la enclavación de

⁶⁶⁶ BERG-SOBRE, Judith, 1979, p. 307.

⁶⁶⁷ ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 164. También: GUDIOL CUNILL, Josep, 1914, p. 6.

⁶⁶⁸ MARÍAS, Fernando, 2015, p. 250-251. MARÍAS, Fernando, 2016, p. 438-439. MARÍAS, Fernando, 2017, p. 126.

⁶⁶⁹ RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 18-20.

⁶⁷⁰ EIXIMENIS, Francesc, 1981 [1396], p. 291. También: WITTLIN, Curt J., 1999, p. 256-257.

la lengua mediante garfio cuando eran producto de una alteración emocional a causa del juego, la reyerta o la ira. En 1380, Pedro IV mandaba publicar una ley que copiaba la anterior:

“Qui paraulas nefandisimas, Deu Omnipotent, e la Sua Virginitat tocants, e los Sants, e las Santas de Deu, dira, si ab propósito ho dira sens sperança de alguna venia, o perdo que muyra, si en joc, baralla, o en altra manera per ira, o per cas ho dira, portant per mitg de la lengua una verga de ferro sie scobat”.⁶⁷¹

Con el reinado de Alfonso V también se dictaron una serie de leyes destinadas a prohibir las injurias a Dios, aunque el castigo por algunas de estas fue rebajado, a excepción de aquellas dirigidas contra Dios o la Virgen. Con la llegada de los Reyes Católicos, se aplicaron nuevas medidas disuasorias y más punibles como la enclavación de la lengua a la tercera reincidencia.⁶⁷² De este modo, parece evidente que la imagen esté retratando la blasfemia y, en este contexto, el objeto de agravio es la divinidad. Mientras que los patriarcas se arrodillan ante Cristo y reconocen su divinidad, como han hecho los conversos, el blasfemo continúa injuriando contra el Hijo de Dios, como los judíos o criptojudíos, y su castigo perdura a pesar de la redención de la humanidad, tan grande como es su pecado.

Continúa el relato de la bajada a los infiernos en la tabla hermana (fig. 67). En esta, los reverentes son conducidos ante la imagen crucificada de Cristo, previa petición. La entrada en escena se sitúa en la izquierda, desde donde las almas de los justos van ingresando a un pequeño recinto adornadas las paredes con mármoles jaspeados. En la parte superior de la puerta, se pudo ver en la lejanía un prado verde con pequeños montículos y un árbol asomándose. Este paisaje, junto al ángel dorado que custodia el acceso y que Chandler Post identificó con el querubín de arma flameante que vigilaba el paso al Paraíso, llevaría a situar los hechos en el Edén.⁶⁷³ Junto al portón, tres ángeles cantan el *Te Deum*, un himno supuestamente compuesto por san Ambrosio y san

⁶⁷¹ *Constitucions y altres Drets de Catalunya, compilats en virtud del Capítol de Cort LXX-XII. de las Corts per la S.C.Y.R. majestad el Rey Don Philip IV, nostre senior celebradas en la ciutat de Barcelona any MDCCII*, Libro 9, Título II, Constitución 10. Cfr. GELABERTÓ VILAGRAN, Martí, 2012, p. 538.

⁶⁷² VINYOLES I VIDAL, Teresa-María, 1990, p. 168. GELABERTÓ VILAGRAN, Martí, 2012, p. 525-564. MORENO TAVERA, Miguel Ángel, 2012, p. 48-55. GELABERTÓ VILAGRAN, Martí, 2015, p. 39-63.

⁶⁷³ POST, Chandler Rathfon, 1934, p. 177. Judith Berg-Sobré opinó que podía tratarse de san Miguel por considerar la tabla como parte del retablo de San Miguel de Tous. Del mismo modo, podría representar a san Uriel, dado que su nombre significa “Fuego de Dios” y muchas veces aparece en la pintura con una espada de fuego en el Paraíso. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2012c, p. 22.

Agustín que inventaron los versículos alternativamente. Este acontecimiento, de entre todas las fuentes, solamente lo recoge Isabel de Villena en el capítulo CLXXXVII de su *Vita Christi*. En este describe que el Salvador 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.»*”.⁶⁷⁴ En la imagen pueden verse tres ángeles sobrevolando la escena con un rollo en la mano en el que se leen los primeros versos del himno.⁶⁷⁵

Debajo de estos, los padres veterotestamentarios, con semblantes sorprendidos y movimientos gestuales de estupor, se encuentran arrodillados ante la imagen especular de Cristo, si bien, la efigie de su cuerpo, por sus reducidas dimensiones, se asemeja más a la de una talla de crucifijo. Esta emerge del Árbol de la Vida, en alusión a la tumba de Adán, y la sangre que mana de la herida del costado se derrama por toda la corteza, haciendo extensible el pago de la redención a toda la humanidad. Asimismo, la elección de representar la naturaleza humana de Jesús casi como una escultura, respondería a la voluntad de hacer evidente el uso de imágenes para la devoción y/o la vida diaria. Si, dado el caso, el comitente fuese un converso que quisiese que se lo identificase con los patriarcas, como un verdadero cristiano de corazón, la talla del crucificado, que no es sino una metaimagen, demostraría el uso de objetos religiosos, un tema espinoso para los judaizantes que originó no pocos problemas como vimos en el caso de la *Católica impugnación* de Hernando de Talavera.⁶⁷⁶

5.4.4. Horas de Nostra Señora Segons la Església Romana (Ms. Add. 18193, British Library)

La British Library custodia un libro de horas de autor desconocido titulado *Horas de Nostra Señora Segons la Església Romana* que se data a partir de mitad de siglo XV (British Library, Ms. Add. 18193).⁶⁷⁷ Proviene del Reino de València y fue adquirido el

⁶⁷⁴ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. II, p. 6.

⁶⁷⁵ BERG-SOBRÉ, Judith, 1979, p. 308. SILVA MAROTO, María Pilar, 2001, p. 494. ALCOLEA BLANCH, Santiago, 2003, p. 168.

⁶⁷⁶ PEREDA, Felipe, 2007, p. 29-144. STUCZYNSKI, Claude B., 2012, p. 165-166. SCOTTO, Davide, 2019, p. 117-153.

⁶⁷⁷ La ficha se encuentra disponible en:

http://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS032-002028692&indx=1&recIds=IAMS032-

27 de junio de 1850 a los libreros Payne y Top. Mide 195 x 134 mm, consta de 153 páginas y está escrito en catalán, con rúbrica roja, y en latín, en negro. A partir del folio 146 se transcriben obras que parecen más un añadido al cuerpo del volumen, y se encuentran algunas anotaciones en lápiz en el interior de la cubierta anterior. El pergamino se encuaderna con piel marrón sobre madera, y con ornamentación rectangular. La funcionalidad de este tipo de obras era la de convertirse en un aparato de lectura de oraciones destinado a la devoción privada a través de la liturgia de las horas.⁶⁷⁸ Por ello, el volumen incluye los oficios de la Virgen, los Difuntos, los Salmos Penitenciales, la Cruz y las Horas de la Pasión —introducido a finales del siglo XIII y principios del XIV— el Espíritu Santo, plegarias a María Magdalena y a diversos santos, y por último las tres verdades de Jean Gerson (1363-1429). Hay además bastantes folios en blanco, en especial aquellos colindantes con las ilustraciones y que no quedan numerados. También contiene, al principio, un calendario con el santoral, en el que se añade la onomástica de san Vicente Ferrer el 5 de abril, otra prueba más que indica su origen valenciano y que acerca la datación a una fecha más concreta, puesto que el dominico fue canonizado en 1455. Es más, como se incluye la festividad de santa Catalina de Siena, se puede datar con posterioridad a su canonización realizada el 1461. Según Paulino Rodríguez, la inclusión de santa Eulalia de Barcelona podría acercar su procedencia al Principado, quizás a la misma Ciudad Condal, aunque parece más probable que proviniese del Reino de València.⁶⁷⁹

El volumen se acompaña con una serie de ilustraciones entre las que no se incluye ninguna de temática profana, en relación al ciclo de la tarea agrícola correspondiente al mes y el signo zodiacal, sino que todas pertenecen al sector religioso. Las miniaturas, profusamente decoradas con dorados, corresponden a: el Nacimiento (folio 20v), Epifanía (folio 41v), Sagrada Familia (folio 48v), Dormición de la Virgen (folio 56v), Misa de San Gregorio (folio 86v), Pentecostés (folio 139v) y María Magdalena (folio 143v), que tiene mucha presencia en el texto.⁶⁸⁰ Estas funcionaban como metáforas

[002028692&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=0&frbg=&scp.scps=scope%3A%28BL%29&tab=local&dstmp=1564745359094&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&vl\(freeText0\)=Hores%20de%20Nostra%20Señora%20Segons%20la%20Església%20Romana&vid=IAMS_VU2](https://nbp.library.ox.ac.uk/record/002028692&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=0&frbg=&scp.scps=scope%3A%28BL%29&tab=local&dstmp=1564745359094&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&vl(freeText0)=Hores%20de%20Nostra%20Señora%20Segons%20la%20Església%20Romana&vid=IAMS_VU2) (15/07/2019). Véase también: *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum (1836-1982)*, 1848-1853, p. 86-87.

⁶⁷⁸ Sobre libros de horas, véase: PLANAS BADENAS, Josefina; DOCAMPO REY, Javier, 2016, especialmente p. 17-41.

⁶⁷⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2004, p. 49-50.

⁶⁸⁰ BOHIGAS, Pere, 1985, p. 48.

visuales mediante un proceso empático para convertirse en herramientas con las que asimilar las emociones experimentadas por los personajes de las miniaturas.⁶⁸¹

De entre ellas, la que nos interesa es la del Calvario de la Redención, folio 135v (fig. 69). La escena se ubica en el Gólgota, con la ciudad de Jerusalén de telón de fondo. Cristo aparece crucificado en el medio, con los ladrones a los lados, su sangre aún brotando de su cuerpo y manchando su paño rojo. A los pies, Adán arrodillado y con los brazos extendidos toma conciencia de su falta. Por ello, el fluido carmesí que corre por la tabla desde la herida del Salvador, parece ser recibido por el primer hombre. Además, a su lado, se pueden ver sus huesos, restos que daban nombre al monte donde se dio muerte al Hijo de Dios y que simbolizaban el origen y fin del Pecado Original a través del sacrificio por la redención.

A la derecha se encuentra la otra imagen de Cristo, en espíritu, ataviado de azul y rojo y asiendo un astil cruciforme con banderín, distintivo de su victoria sobre la muerte, y señalando su efigie en el madero. Este, además, luce en su cuerpo los estragos del martirio, la *ostentatio vulnerum*. A la izquierda se ubican el resto de personajes veterotestamentarios, a la cabeza de los cuales se encuentra Eva, haciendo pareja con su marido. Los reverentes llevan aureolas poligonales, menos en el fondo, donde ya no se distinguen cabezas humanas y son circulares, por aprovechamiento del espacio y de las hojas de oro, y hasta cuatro de ellos van tocados con coronas. En el suelo hay un total de catorce hormigas, ubicándose una sobre la calavera. La presencia de estos insectos es palmaria a lo largo de las distintas ilustraciones, detectándose en los folios 20v, 48v y 143v, correspondientes a la veneración de los padres al niño, la Sagrada Familia y la Magdalena, si bien no queda claro el significado que puedan tener. La hormiga es para el cristianismo símbolo de previsión y prudencia, como queda atestiguado en Pr 6, 6-8: “Vete donde la hormiga, perezoso, observa su conducta y hazte sabio: ella no tiene jefe, guardián, ni quien le mande; prepara en verano su sustento, almacena su comida en tiempo de siega”.⁶⁸² Atendiendo a la funcionalidad de los libros de horas, la inclusión de las hormigas podría venir dada como metáfora de la perseverancia, diligencia y constancia en la lectura constante de la obra.

⁶⁸¹ PLANAS BADENAS, Josefina; DOCAMPO CAPILLA, Javier, 2016, p. 36.

⁶⁸² CHEVALIER, Jean (dir.), 2009 [1986], p. 576-577. Distinto parecer tiene M^a Dolores Carmen Morales que considera a hormigas, avispas, pulgas y langostas como perjudiciales y negativas, aunque en este contexto creemos que no se dan estas premisas. MORALES MUÑIZ, M^a Dolores Carmen, 1996, p. 240.

Las nubes de la derecha están pintadas con multitud de colores, aunque si bien predomina el gris, también encontramos dorado, verde y rojo. En la parte inferior hay un prado verde y arbolado a la misma altura donde se encuentra Dimas, del que emanan rayos de luz desde la cabeza. En el otro lado, la pintura está más difuminada y ensombrecida, por lo que más parecen nubarrones portadores de tempestad. Asimismo, debajo de estos y al contrario que en la diestra, encontramos una montaña encrespada y con un paisaje azulado. Así, se podría interpretar la parte derecha como el día, mientras que la izquierda correspondería a la noche, pues en el momento en que Cristo abandonó el mundo mortal, se produjo un eclipse. Esta hipótesis toma fuerza en tanto que el marco de la imagen está dividido en dos mitades, roja en la siniestra, reino del sol, y azulada en la diestra, dominio de la luna. De esta forma, asistimos a una representación dual, a un juego de espejos que conforman un solo ente: las dos mitades del cielo y las dos mitades de Cristo. Además, el manuscrito apunta en el folio 137v: “[...] *et sol obscuravit*”, y en todas las demás ilustraciones, los marcos llevan una combinación de colores distinta y no tan sugestiva como en esta.

La inclusión del Calvario de la Redención manifestaría el conocimiento del comitente de este tema, demostrando que, o bien había visto otros ejemplos visuales de esta iconografía, o bien conocía de primera mano el relato. Ambas opciones son igualmente plausibles, atendiendo a que la elaboración de estos objetos de orfebrería se hacía a tenor del gusto del patrono, lo que indicaría que este tendría una nada despreciable cultura literaria y artística, y un considerable capital económico para poder costear la creación del volumen. Lo único que conocemos de la persona detrás de la gestación del libro de horas sería el escudo heráldico añadido en la pieza inferior del Nacimiento (folio 20v): un círculo en forma de anillo, pintado una mitad en verde y la otra en amarillo, con escudo partido, en el lado izquierdo dos franjas, en verde y fondo amarillo, y a la derecha seis barras inclinadas en bermejo sobre fondo amarillo. No obstante esto, sigue sin ser suficiente para discernir quién fue el que comisionó la obra, aunque en este caso cabría considerarlo como cristiano sincero, con o sin ascendencia judía, que encontró didáctico y potente el mensaje contenido en esta iconografía, puesto que el libro de horas por norma general tenía un uso privado extendido al ámbito familiar. La sección litúrgica (oficios, salmos, letanías) se desatinaban a la recitación oral, mientras que las devocionales (plegarias y sufragios) se circunscribían a la oración silenciosa, lo que explicaría la mixtura entre los rezos caligrafiados en latín y aquellos

redactados en lengua vernácula y las prédicas de santos sin responsorios, característicos de la oralidad.⁶⁸³ Había veces que estos podían exponerse, pero en este volumen, dada la homogeneidad de las ilustraciones, no destacando ninguna sobre otra, parece más verosímil considerar, aunque no se puede descartar del todo, que no lo estaba y que era usado con asiduidad.⁶⁸⁴

5.4.5. La sarga del Maestro de Perea

La cuarta obra que comentaremos es el *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario* o *Calvario de la Redención* datada a finales del siglo XV y atribuida al Maestro de Perea (fig. 70). Se trata de una pintura sobre sarga, un tipo de soporte de lienzo que permitía un trabajo más rápido y económico que el de tabla. Su función principal era la de salvaguardar de polvo las tuberías de los órganos, ser usados como fondos de crucifijos de talla, como cubrimiento del altar, de capillas o de obras y en determinadas épocas del año también resguardaban retablos. Además, aparte de emplearse en un contexto sacro, parece ser que también se disponía de ellas en el entorno profano como conmemoración de acontecimientos tales como enlaces matrimoniales o como simple decoración.⁶⁸⁵

La pintura en cuestión se encontraba en los almacenes del Museu de Belles Arts de València en un estado de conservación lamentable. Fue recuperada por el entonces director, Fernando Benito, que decidió restaurarla. Aprovechando una visita de Paloma Renard, restauradora del Instituto del Patrimonio Cultural de España, se le enseñó el lienzo y esta pidió la responsabilidad de ocuparse de él, por lo que se envió la obra a Madrid. Bajo la dirección técnica de Renard y con la ayuda de Beatriz Mayans, se procedió a intervenirla para intentar que recuperase su estado original. Debido a la gran riada de València en 1957 que inundó los almacenes del museo, la tela se encontraba gravemente dañada, habiendo perdido en distintas zonas la preparación y ocasionando

⁶⁸³ PLANAS BADENAS, Josefina; DOCAMPO REY, Javier, 2016, p. 35.

⁶⁸⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2003, p. 186. GRANELL SALES, Francesc, 2016, p. 30. Nos consta que este investigador actualmente se encuentra realizando una tesis doctoral en la que trata y desarrolla con más detalle algunos de estos aspectos y a quien agradecemos la ayuda prestada.

⁶⁸⁵ SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita, 2004, p. 60. SANTOS GÓMEZ, Sonia, 2017, p. 192-209. Para más información véase: SARALEGUI, Leandro de, 1921-1926, p. 203-214. GALILEA ANTÓN, Ana María, 1985. SILVA MAROTO, María Pilar, 1990. RENARD GROSS, Paloma, et al., 1991, p. 579-612. LEVENFELD LAREDO, Carmen, 1992, p. 153-158. GARCÍA GÓMEZ-TEJEDOR, Jorge, 1992, p. 159-171. BUCES AGUADO, J. A., et al., 1992, p. 557-570. CASTRO SIMARRO, Cristina, 2017, p. 303-324.

lagunas pictóricas. Como la sarga está pintada en temple, se reintegraron los espacios sin pintura con acuarelas y pigmentos al barniz utilizando el *regattino* y en algunas zonas el *puntillismo* mediante estarcido, para dejar constancia de los daños del agua.⁶⁸⁶

A pesar de haber consultado distintos inventarios y catálogos del museo, no hemos encontrado referencias sobre el origen, datación, comitente o autor de la obra, hallando solamente anotaciones sobre pinturas con el tema de la Anástasis, en especial a la copia de Sebastiano del Piombo.⁶⁸⁷

La primera referencia visual de la sarga se encuentra en el *Klassischer Bilderschatz* de Franz von Reber y Adolf Bayersdorfer (1889) en donde se reproduce su imagen y se la cita sobre el 1400, aportando además la ubicación errónea de encontrarse en el Museo Nacional del Prado (fig. 76).⁶⁸⁸ Autores posteriores como Elías Tormo, Luís Tramoyeres o Leandro de Saralegui avanzaron la datación, primero a los años 20 y después hacia finales del siglo XV, una fecha mucho más plausible, tanto por la estética como por el contexto social.⁶⁸⁹ Asimismo, en el volumen alemán, se puede apreciar que falta la figura del crucificado que fue suprimida, pues parece ser que se utilizó la pintura como un telón de fondo para la talla de un crucificado.

La sarga presenta la escena en el monte del Calvario, con Cristo y los ladrones crucificados, san Juan, la Virgen, la Magdalena y los patriarcas, de los que se incluyen un total de doce, en posible alusión a los apóstoles, vestidos con túnicas blancas. De entre ellos, podríamos identificar, en la parte izquierda, a los reyes David y Salomón, y en la derecha Adán y Eva en primer término y, detrás, san Juan Bautista con la piel del camello y Moisés con las potencias. Junto a los padres, cogido de la mano del primer hombre, está Cristo sujetando un astil cruciforme de oro, símbolo de victoria ante la muerte. El Redentor aparece representado en su naturaleza divina, sin mácula alguna, y con su mano derecha señala su cuerpo crucificado en el que podemos observar las huellas de su martirio; a los lados, se están sustrayendo las almas de Dimas y Gestas.

⁶⁸⁶ Agradecemos enormemente al restaurador Julián Almirante su desinteresada colaboración con nuestro trabajo al ofrecernos el informe de restauración.

⁶⁸⁷ Hemos examinado el Inventario general de 22 de febrero de 1838, el Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital, 1863 y el de 1867. Asimismo, sin tampoco obtener ningún resultado, se han consultado: el Inventario de los efectos artísticos, alhajas y demás existentes en la Academia de Nobles Artes de San Carlos, practicado en 1 de julio del año 1842; el Catálogo de Museo de pinturas en el convento Carmen 1850; la Memoria del Museo Provincial de Bellas Artes, 1892; el Catalogo Muñoz Degraín y Vicente López, 1914; y la Memoria detallada de 1936, de 1964, de 1968, de 1974, de 1977, de 1980, de 1981 y de 1984.

⁶⁸⁸ REBER, Franz von; BAYERSDORFER, Adolf, 1889, p. 121.

⁶⁸⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luís, 1915, p. 35. SARALEGUI, Leandro de, 1928, p. 203-204.

María Magdalena, con la mirada de plata, parece a punto de besar y limpiar los pies del crucificado. La Virgen con las mejillas perladas de lágrimas, desfallece en los brazos del apóstol barbilampiño. En el desdibujado horizonte, entre árboles y montañas, se observa en el margen izquierdo una ciudad blanca y amurallada, representación de la Jerusalén terrenal al modo de una urbe medieval.

Todos los personajes, salvo Gestas, van tocados con halos, signo inequívoco de santidad. Cristo, en sus dos representaciones, las Marías y san Juan Evangelista llevan un nimbo circular, mientras que los del resto de figuras en las que se incluyen san Dimas, el Bautista y los patriarcas, son poligonales, debido a que murieron antes de que Jesucristo resucitase. No obstante, si nos fijamos en la mujer de la esquina inferior derecha, Eva, podemos comprobar que es la única de las figuras de la Antigua Ley que tiene un halo redondeado (fig. 77).⁶⁹⁰ Deducimos que este personaje es el de la primera mujer por encontrarse al lado del hombre de mayor edad, justamente como certifican el color y la longitud de cabellos y barba, y que representaría a Adán. Tanto una como otro suelen ubicarse en la mayoría de los casos en pareja, para remarcar que ambos son los progenitores de la humanidad.

Este es un hecho que remarca la importancia del personaje veterotestamentario, equiparándola al rango del Salvador y sus coetáneos, además de encontrarse en una posición simétrica a la de la Virgen, en el otro extremo del lienzo. Pero, ¿cuál es el motivo por el que Eva sea enaltecida con respecto a los patriarcas de la Ley mosaica si ella misma forma parte del grupo? Para responder a esta incógnita es necesario buscar sus posibles fuentes y el contexto en el que fue elaborada la sarga.

5.4.5.1. Ave santa Eva

Eva no es solamente la primera mujer, germen de la vida en la Tierra,⁶⁹¹ sino también fuente y causa de los sufrimientos de la humanidad. De esta forma, la compañera de Adán pasa a encarnar la ruina de los humanos en tanto que su caída en la tentación y el mordisco al fruto prohibido desencadenaron, cual Pandora con su caja, los males en el

⁶⁹⁰ SARALEGUI, Leandro de, 1928, p. 204.

⁶⁹¹ De hecho, Eva significa vida (Isidoro de Sevilla, *Etimologías, Patrologia Latina* vol. 82, lib. VII, cap. 6, col. 275). El mismo Adán “llamó Eva a su mujer, pues ella fue la madre de todos los que viven” (Gn 3, 20). WARNER, Marina, 1976, p. 60. DALARUN, Jacques, 1992 [1990], p. 38. RÉGNIERBOHLER, Danielle, 1992 [1990], p. 473.s

mundo.⁶⁹² Desde entonces, pasó a depender de su marido tal y como Dios le advierte: “Multiplicaré los dolores de tus embarazos; con dolor darás a luz tus hijos; hacia tu marido tu instinto te empujará y él te dominará” (Gn 3, 16). Este dominio del hombre sobre la mujer fue heredado por sus sucesores, atestiguándose así la superioridad masculina. Según el Antiguo Testamento, la mujer debía estar subordinada al hombre, a causa de los pecados de Eva, tesis que es remarcada por san Pablo: “El hombre, en efecto, no debe cubrirse la cabeza, puesto que es imagen y gloria de Dios; la mujer, en cambio, es gloria del hombre; porque no procede el hombre de la mujer, sino la mujer del hombre, ni fue creado el hombre por razón de la mujer, sino la mujer por razón del hombre” (1 Co 11, 7-9) y se convierte en reflejo de él y no del Padre.⁶⁹³ Con todo, el Apóstol de los gentiles arguye más tarde que “[...] ni la mujer sin el hombre, ni el hombre sin la mujer, en el Señor. Porque si la mujer procede del hombre, así el hombre nace de la mujer; y todo de Dios” (1 Co 11, 11-12). De esta forma, aunque se otorga mayor relevancia al hombre que a la mujer, el papel de esta como dadora de vida no puede olvidarse; sin ellas no habría humanidad.

A raíz de Eva, la mujer en el mundo judío pasó a ostentar una pesada carga negativa que se palió, en parte, con la llegada del cristianismo, pues el mismo Dios se encarnó en María, asumiendo la humanidad, se arraigó en el tronco de la historia de la humanidad, dentro del pueblo elegido. Asimismo, Jesús admitió entre sus seguidores a mujeres, las cuales, y al contrario que sus discípulos, lo acompañaron en sus horas finales (Mc 15, 41) y fueron testigos de su resurrección (Lc 24, 9-10). María de Betania, Marta o María Magdalena, llamada la apóstol de los apóstoles, son sólo algunos ejemplos. Es además revelador el papel de la estas como testigos de la vuelta del Salvador, puesto que como apunta M^a Dolores Ruiz, es un dato de suma importancia, teniendo en cuenta que en este tiempo y cultura las mujeres no eran llamadas a testificar, pues sus palabras no se tenían en cuenta.⁶⁹⁴ Con estas premisas, hasta el siglo III con el movimiento ascético y monástico desarrollado en Egipto, las mujeres gozaron de una gran consideración dentro

⁶⁹² “Ambos personajes femeninos tienen en común la curiosidad: si Eva quiso probar la manzana del árbol prohibido, Pandora quiso saber lo que había en el interior de la caja que le habían entregado. Asimismo, ambas traerán el infortunio a los hombres”. BORNAY, Erika, 1995, p. 161-162.

⁶⁹³ Esto choca con la concepción veterotestamentaria de que ambos fueron creados a imagen y semejanza de Dios, aunque Eva nació del costado de Adán. DALARUN, Jacques, 1992 [1990], p. 50.

⁶⁹⁴ RUIZ PÉREZ, María Dolores, 2015, p. 165-167.

del cristianismo, llegando incluso algunas al cargo de la diaconía.⁶⁹⁵ Desde este momento, sin embargo, la comunidad femenina sufrió un continuado ataque de minusvaloración por parte de teólogos y exégetas que, amparados en el mordisco de Eva, aprovecharon para desacreditar e infravalorar toda su descendencia.⁶⁹⁶

Advertimos de esta manera, que a Eva se la calificó como la causante de todas las desgracias en torno a las mujeres. Al dejarse cautivar por las palabras viperinas de Lucifer, no sólo pasó a pertenecer al mundo del pecado, sino que también condenó a todas sus hijas. A todas, excepto a la Virgen, que, como Madre de Dios y por su concepción inmaculada, a partir del resurgimiento mariano del siglo XII se convirtió en la nueva Eva: “*Mors per Evam: vita per Mariam*”.⁶⁹⁷ Como apunta M^a Luisa Melero sobre la contraposición de los términos Ave-Eva, se trataría de un juego de palabras que invertía la maldición de Eva a través del saludo de Gabriel “Ave”.⁶⁹⁸ La Virgen pasó a ser intercesora y redentora de la humanidad: la condena que provocó la primera mujer fue absuelta por la mujer que dio a luz al Hijo de Dios, pues por su sacrificio el Pecado Original fue redimido.⁶⁹⁹ Con esta vinculación entre las dos madres se intentó descargar la negatividad imbuida durante siglos en Eva y sus descendientes mediante María, cuya figura ya de por sí valorada, recibió un acentuado impulso a lo largo de la duodécima centuria.⁷⁰⁰ Es más, iconográficamente, ha habido conexiones entre ambas a través de las representaciones del pecado de Eva y de la Anunciación de María, entendiendo esta como el inicio de la redención humana, momento de la encarnación de Cristo.⁷⁰¹

En el contexto que nos atañe, la revalorización de la figura de la primera mujer podría provenir de las mismas tres fuentes que el tema del Calvario de la Redención, es decir, de san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis e Isabel de Villena. Si se analizan con mayor profundidad sus textos, se puede comprobar que los tres autores concedieron a Eva un papel destacado en sus obras, las cuales podrían haber inspirado la aureola circular de la sarga.

⁶⁹⁵ MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 112. MARTÍNEZ MAZA, Clelia, 2006, p. 145-162. WEMPLE, Suzanne Fonay, 1992 [1990], p. 207-245. RUIZ PÉREZ, María Dolores, 2015, p. 163-174 y especialmente 170-172.

⁶⁹⁶ MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 113-117.

⁶⁹⁷ San Jerónimo, *Epistola 22, Patrologia Latina*, vol. 22, col. 408. WARNER, Marina, 1976, p. 54 y 59. DE AZCÁRATE, José María, 1990, p. 45. FRUGONI, Chiara, 1992 [1990], p. 419, 432-435. PELIKAN, Jaroslav, 1996, p. 39-54. COSTA, Claudia, 2014, p. 386.

⁶⁹⁸ MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 119-120.

⁶⁹⁹ WARNER, Marina, 1976, p. 53.

⁷⁰⁰ DALARUN, Jacques, 1992 [1990], p. 39. MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 117-125.

⁷⁰¹ SÁENZ, Minerva, 1994, p. 21. FRUGONI, Chiara, 1992 [1990], p. 434-435. MELERO, María Luisa, 2002-2003, p. 125-127. MAYAYO, Patricia, 2003, p. 143.

Dice san Vicente Ferrer en el sermón “*Surrexit, non est hic*” (Mc 16, 6) del domingo de Pascua (23 de abril) de 1413 que: “*Aprés ve la santa Eva, que santa fo per gran penitencia*” y a la que: “*Tots li deyen [...]: «Per vos som aquí», e, com era viva, li deyen que per ella havien aquell mal, e per ço deya Eva: «Leva en lo meu juhi, Senyor, car tota la causa es mia»*. Con todo, a pesar de que: “*Eva havia dit que era causa d’ella, [...] sent Johan [Baptista] diu que causa de Jhesu Xrist; per que?, car los juheus, com hoyen dir que resuscitaria, tenien-ho a escarn, que de la creu no havia pogut devallar, que com exiria del moniment*”.⁷⁰² Así, lo que se desprende es significativo, puesto que el Bautista intercede a favor de la primera mujer y la defiende de las acusaciones de los padres veterotestamentarios. La responsabilidad de la permanencia en el Limbo es adjudicada a Cristo y no a Eva, cuyos pecados han sido ya absueltos.

Por su parte, Eiximenis habla de Eva y —en general de las mujeres— en su *Llibre de les dones*.⁷⁰³ En esta obra se construye una imagen idílica de cómo debería ser y comportarse una mujer. Con respecto a Eva, Eiximenis revaloriza su figura sin contradecir las Sagradas Escrituras ni las posturas católicas más tradicionales, por lo que encontramos las penas expuestas por su error (I, 19-26) aunque sí destaca aspectos positivos.⁷⁰⁴ De tal forma, el franciscano la considera como un modelo de paciencia cristiana, al haber asumido toda la culpabilidad del Pecado Original hasta la redención de Cristo (I, 25). Apunta además, que a pesar de que el demonio engañó a Eva, Adán también participó en el pecado, siendo mayor su culpa, pues teóricamente él era más perfecto que su mujer y, sin embargo: “[...] *per tal cant amà més consentir e satisfer a ssa muller que a Déu, per tal volch Déus que portàs gran part de sos càrrechs*” (LD, I, 19).⁷⁰⁵ Esta idea, ya había sido formulada por santo Tomás de Aquino en su *Suma de Teología*, I, c. 92, intentando conciliar el relato del Génesis con la teoría de la fisiología aristotélica que atribuía al semen masculino el papel esencial de la procreación. Teniendo esto presente, el Aquinate pasa a argumentar que el pecado original tiene realmente su origen en Adán, provocando que este se extienda a toda la descendencia humana, lo que le lleva a considerar que: “[...] toda iniciativa es masculina y que la

⁷⁰² VICENTE FERRER, san, 1927 [1413], p. 306-307.

⁷⁰³ Citaremos la obra según la edición de Curt Wittlin: EIXIMENIS, Francesc, 1981 [1396].

⁷⁰⁴ COSTA, Claudia, 2014, p. 386-387 y un breve resumen en CANTAVELLA, Rosanna, 2015.

⁷⁰⁵ VIERA, David J.; PIQUÉ, Jordi, 1987, p. 53.

mujer, «macho frustrado», según la expresión de Aristóteles, no puede vivir si no es en la subordinación”.⁷⁰⁶

Volviendo a Eiximenis, en el *Llibre de les dones* I, 25 y *El Llibre dels Àngels*, redactado en 1392, (v 8, folio cxi [r]), Eiximenis ofrece con detalle una síntesis de la vida virtuosa y ejemplar de la primera mujer. En II, 566 remarca el lugar especial que recibió en el Paraíso tras su liberación, dado que el acto redentor no podría haber sido posible sin ella (I, 24-25): no hay perdón sin falta, ni liberación sin castigo.⁷⁰⁷

Respecto a la *Vita Christi* de Isabel de Villena, Eva adquiere una renovada relevancia en cuanto asume la culpa de sus pecados, obrados por ignorancia y no malicia. La misma Eva clama que: “*O maledicta sit insipientia mea que me a te elonganti. O, Senyor! E maleït sia lo meu poch saber, que axí-m ha lunyat de vós, vida mia, per tant lonch temps, e no solament a mi, ans a tots mos fills, per la errada mia! [...] ara, Redemptor meu, som retornats molt prop de vós, Senyor e Déu meu, per la humanitat que presa haveu delliberant escampar la vostra preciosa sanch per la salut mia*” (c. LX).⁷⁰⁸ Dice también, que: “[...] *Yo fuy la començadora del peccat, e portí la major dolor de aquell tant com vixquí, segons sab vostra senyoria*” a lo que le contesta Jesucristo: “[...] *Veniu, venerable mare, per mi molt amada: acostau-vos a mi e sereu coronada segons mereix vostra virtuosa penitència, car ja són finides les vostres dolors*” (c. CXCVII).⁷⁰⁹ Es Eva, además, la que suplica a Dios que tome a María como esposa para conseguir la redención humana, a la vez que la propia Virgen le reconoce sus méritos. Se rechaza de esta forma una inclinación natural femenina al pecado por parte de la primera mujer, y, en consecuencia, con sus herederas.⁷¹⁰

Asimismo, y tras la liberación de su cautiverio, la fortuna de Eva no es sino la de ocupar un destacado lugar en el Paraíso junto a su esposo: “[...] *assentada al costat seu com a digna de tota excel·lència per la grandíssima penitència, proçaint de*

⁷⁰⁶ DALARUN, Jacques, 1992 [1990], p. 54.

⁷⁰⁷ VIERA, David J.; PIQUÉ, Jordi, 1987, p. 55-56.

⁷⁰⁸ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. I, p. 248-249.

⁷⁰⁹ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. III, p. 34 y 36.

⁷¹⁰ ALEMANY FERRER, Rafael, 1993, p. 304. PAPA, Cristina, 2011 [1994], p. 421. COSTA, Claudia, 2014, p. 388. Isabel de Villena establece entre las dos madres una relación de una estrechez tal, que el dolor de la muerte de Abel se entiende como una prefiguración del que sentiría María por su hijo (c. CXCVII).

ferventissima amor e caritat, ab la qual ha molt meritat en la mortal vida, perquè mereix la companyia e glòria dels vostres amadors” (c. CCLX).⁷¹¹

Parece, pues, que los tres autores, de forma distinta y a su propia manera, pretenden descargar de las espaldas de Eva gran parte de la negatividad, la humillación y el dolor que provocó a la humanidad con su mordisco, ya que, al dejarse seducir por el demonio, se convirtió en la personificación del pecado y la condenación humana. La depravada Eva del Antiguo Testamento pasaba ahora, con su “conversión” al cristianismo, a encarnar valores ligados a la ignorancia y no a la malicia, atenuándose los aspectos nocivos tradicionalmente asociados a ella. Atendiendo a esto y a la particular temática de la sarga, establecer un vínculo entre estas fuentes y la pintura del Maestro de Perea parece de lo más plausible. Con todo, no podemos más que aventurar estas hipótesis, pues no nos ha sido posible encontrar referencias documentales sobre la autoría, el promotor o el lugar destinado de la pintura. Pero dadas las coincidencias presentadas, creemos que en el *Calvario de la Redención* pudieron tener especial relevancia los escritos de Ferrer, Eiximenis y Villena. Fuese este el caso o no, lo innegable es que la sarga pone de relieve de modo sutil pero contundente a la madre de la humanidad, formando una tríada en primer plano con la Magdalena en el medio y la Virgen en la izquierda, y otorgándole una importancia tal que al presenciarla uno no puede sino susurrar: *Ave santa Eva*.

5.4.6. El Calvario de la Redención de Vicente Macip

La última pintura que vamos a comentar en este apartado corresponde al *Calvario de la Redención* (ca. 1525-1530) de Vicente Macip. Esta fue donada con la Colección Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València donde actualmente está expuesta (fig. 71). La tabla salió a la luz por Matías Díaz y Aída Padrón en 1987 que la atribuyeron al Maestro de Cabanyes,⁷¹² si bien actualmente se ha otorgado la autoría a la mano de Vicente Macip, anotando que parece que recibió influencia de Paolo da San Leocadio (1447-1520).⁷¹³ En esta imagen de corte más renacentista, podemos apreciar que se mantiene el monte del Calvario de fondo junto con la silueta de la Jerusalén terrenal. A diferencia de las obras anteriores, en esta hay un mayor número de reverentes, cuyas

⁷¹¹ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], vol. III, p. 250.

⁷¹² DÍEZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aída, 1987, p. 119.

⁷¹³ BENITO DOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis (coords.), 1997, p. 76.

aureolas doradas ocupan toda la mitad central de la obra en una sugerente isocefalia. Entre este océano de personajes yuxtapuestos podemos ver algunos nimbos circulares y otros poligonales en referencia a su distinción como individuos del Antiguo o Nuevo Testamento. Así pues, encontramos a san Juan Bautista con la piel del cordero al lado del crucificado y al margen izquierdo san Dimas con la cruz de su martirio, ambos con la aureola circular. Aquí de nuevo aparece el Hijo del Hombre en cuerpo, por una parte, y alma, por otro, aunque en este caso los estigmas se pueden apreciar en ambas representaciones. En la de la cruz, vemos un Cristo doliente extremadamente delgado y de un tono verde con el que se quiere remarcar que es un cuerpo ya sin vida. En cambio, su espíritu aparece con un manto rojo y con una lanza con la cruz roja sobre campo blanco. A los pies del crucificado están san Juan Evangelista, la Magdalena con el paño a punto de limpiar los sangrantes pies y, sentada en el suelo, ahogada por la pena, la Madre de Dios. A ambos lados de esta, arrodillados, se encuentran dos personajes identificados como Adán y Eva, los primeros en acercarse a la cruz y pilares sobre los que se sostiene el sacrificio de Cristo.

Si nos fijamos en las aureolas, en este caso se distinguen por el acto de la redención, es decir, por haber muerto antes o después del deceso del Hijo del Hombre, aunque por cercanía, en este caso Dimas y el Bautista gozan del mismo tratamiento y se coronan con un halo circular, como el Evangelista, la Virgen, la Magdalena y el propio Cristo. En cambio, el resto de individuos veterotestamentarios van tocados con el nimbo poligonal.

Es también reseñable la importancia otorgada a san Juan Bautista. Si observamos las figuras neotestamentarias, todas ellas rodean la cruz, las más próximos a Jesús, pues son estas las que aparecen en los Evangelios. Mientras, los justos del Antiguo Testamento se sitúan más alejados y a espaldas del madero, a excepción de Adán y Eva y otra pareja, quizás Abraham y Sara, que se ubican en los laterales. Tanto Cristo como su primo son quienes interactúan con los patriarcas, el primero con Adán y el posible Abraham, y san Juan con otros personajes. Igualmente es significativo que san Juan tenga una participación tan clave, pues él es metáfora de bautismo y de inicio en el cristianismo, donde son acogidos los justos. Ambos señalan el cuerpo en la cruz y parece que, a modo de sermón, expliquen los misterios que encierra este sacrificio a un público ávido por escuchar la palabra de Dios.

De esta manera, aunque ejecutado en una fecha tardía con respecto a los ejemplos anteriores, el mensaje aún tenía una gran carga, si bien con esta última tabla, a falta de futuros datos, se cerraría el ciclo del Calvario de la Redención en la Corona de Aragón. El estilo ya deja entrever un sustancioso distanciamiento con respecto a las obras de Bermejo o del Maestro de Perea, con un carácter más italianizado, pero manteniendo aún ciertas peculiaridades de gusto medieval como la isocefalia o los nimbos, tanto los poligonales, que terminarían por desaparecer, como los circulares que acabarían sustituidos por un fino trazo orbicular.

5.4.7. Los grafitis del Palacio Chiaromonte-Steri

Para este último ejemplo, debemos trasladarnos a la región itálica, en concreto a la ciudad de Palermo. Aquí, se pueden encontrar en el complejo monumental del Palacio Chiaromonte-Steri un conjunto de grafitis en el que se puede atisbar una imagen casi desaparecida del Calvario de la Redención (fig. 72).⁷¹⁴

Aunque el Santo Oficio se estableció en Sicilia en 1487, no fue hasta finales de julio de 1601 que obtuvieron un espacio donde ubicarse definitivamente, hasta 1782, momento en que fue abolida la Inquisición y pasó a convertirse en sede de tribunales ordinarios.⁷¹⁵ Los grafitis que nos interesan se ubican en la planta baja, en concreto en la celda nº 2, y se debieron realizar en torno a 1610, cuando las obras terminaron. Resulta interesante la presencia de este tipo iconográfico en una geografía alejada de la península Ibérica pero que, no obstante, llegaría a entenderse, ya que esta región de la Italia insular perteneció primero a la Corona de Aragón y después a la Monarquía Hispánica, por lo que se establecieron puentes y nexos entre ambos territorios. Sabemos que actualmente se han llevado a cabo, y continúan realizándose, diversos estudios respecto a estos grafitis, aunque sin haber profundizado aún en el del Calvario de la Redención. De este queda visible el rostro del leviatán como boca del infierno con una puerta dibujada debajo de la cual se lee: “*Nexiti di spiranza vui ch'intrati*”, palabras extraídas del *Infierno* de *Divina Comedia* (1304-1307/1308) de Dante Alighieri (1265-

⁷¹⁴ Amplíese con FIUME, Giovanna; GARCÍA-ARENAL, Mercedes (coords.), 2018 y con el ejemplar de la revista *Quaderni storici*, 2018, año 53, nº 157, fasc. 1 “Graffiti: New perspectives from the inquisitorial prison in Palermo” dedicado al estudio de estos grafitis. Además, quisiéramos agradecer a Valeria La Motta por habernos dado a conocer estas imágenes y habernos hecho llegar una copia de las mismas. GABRICI, Ettore; LEVI, Ezio, 2003 [1932].

⁷¹⁵ TORRES ARCE, Marina, 2018, p. 11-48.

1321). Dieciséis figuras arrodilladas surgen de estas fauces, los patriarcas, con inscripciones que los identifica: “ISAIA, S. SIMION, ISAAC, ABRAAM, ABEL, EVA, ADAM // IOB, IONA, DANIEL, IOSEPH IUXTUS, SALAMON, REX DAVID, ARON, MOYSES”. Frente estos se encuentra Cristo, con el astil de la cruz y debajo de él un sepulcro cerrado con una inscripción en la que se puede leer: “*Don Leonardus Germanus / iniuste patiens obscuro in carcer / gaude mi [?] palmam letus ir*”. Más a la derecha, en la parte donde el muro ha perdido los dibujos llega a entreverse un brazo con la mano clavada en un trozo de madera y, más abajo, la que sería la rodilla flexionada (fig. 78).

Estos dos pequeños detalles confirmarían que, en efecto, se trata de un Calvario de la Redención, si bien se añade la boca del leviatán para remarcar que provienen del Limbo y que no encontramos en los ejemplos de la Corona de Aragón. Además, el espacio para el que se ha creado refuerza la teoría que esto represente a los padres del Antiguo Testamento venerando el cuerpo del Salvador, pues muchos de los acusados lo habían sido bajo sospecha de ser judaizantes (2.110), criptomusulmanes (1.040), protestantes (499) o blasfemos (580) entre otros. Los grafitis pues, habrían sido comisionados por los inquisidores como instrumentos pedagógicos, aunque no hay constancia que con ellos hubiese cambiado la opinión de ningún juez sobre los acusados que estaban encerrados día y noche con estas imágenes.⁷¹⁶

Al no haberse advertido el detalle del brazo en la cruz y la rodilla de Cristo, las investigaciones en torno a esta representación siguen enmarcándola como un *Descensus ad inferos*, del que curiosamente hay otra copia en la celda nº 3 que forma parte de un ciclo de la Pasión junto a las representaciones de la Crucifixión y la Resurrección (fig. 79). Giovanna Fiume interpreta esta dualidad con base en el concepto de la salvación, argumentando que en el dibujo de la celda nº 2 no la habría por encontrarse aquí la inscripción sobre Leonardo Germano: “quién sufrió injustamente en una prisión oscura”. Nacido en Melilli y afincado en Siracusa, Germano había sido sacerdote, profesor de gramática y curandero y fue acusado de brujería por cuatro testigos por utilizar las Sagradas Escrituras como hechizos para encontrar tesoros y sanar enfermedades.⁷¹⁷ No obstante, aquí diferimos de la interpretación de Fiume, puesto que

⁷¹⁶ FIUME, Giovanna, 2018, p. 76.

⁷¹⁷ FIUME, Giovanna, 2018, p. 92-94.

este programa iconográfico expresa precisamente la redención, la salvación y la conversión, por lo que en todo caso esta sería una imagen que invitaría a la esperanza.

Con todo, no podemos detenernos en exceso en este grafiti, puesto que su comentario se desviaría de los objetivos y cronología marcados en la presente tesis. Solamente queríamos apuntar la existencia de otro ejemplo iconográfico que, aunque alejado en espacio y tiempo, mantenía el mismo propósito: ser ejemplo de conversión sincera.

5.5. A modo de conclusión. Caso de estudio: Bartolomé Bermejo y Juan de Loperuelo

Comentados uno por uno los distintos ejemplos del Calvario de la Redención, para apuntalar nuestras hipótesis sería conveniente analizar con más detalle las tablas de Bartolomé Bermejo, pues de estas se dispone de mayor información y creemos que así se puede comprender mejor la relevancia de esta iconografía. Para ello, primero deberíamos ampliar un poco la información aportada sobre Bartolomé Bermejo.

Si nos remontamos hasta sus orígenes, de acuerdo a la firma “*Bartholomé Vermeio Cordubensis*” de la *Piedad Desplà* (fig. 12), cabría otorgarle unas raíces cordobesas, aunque bien temprano se trasladó a las tierras de la Corona de Aragón. Su primer trabajo documentado fue el retablo de San Miguel (1468), encargado para formar parte del altar mayor de la iglesia de San Miguel de Tous, València. Además, parece que provendría de un linaje judeoconverso, idea ya sugerida por Elías Tormo y seguida por Lenowitz, Vivian Mann, Joan Molina y Fernando Marías, quien, por otro lado, invitaba a reconsiderar sus orígenes y establecerlos en la ciudad valenciana de Xàtiva, alegando una posible manipulación ochocentista de la inscripción de la *Piedad Desplà*.⁷¹⁸ Judith Berg-Sobré es bastante cautelosa con respecto al tema de la ascendencia judía. A su parecer si efectivamente hubiera seguido prácticas judías, habría estado en el foco de atención del Santo Oficio. Asimismo, en algunas de sus obras, como en la *Dormición de la Virgen* de la Gemäldegalerie de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin, inv. 552) se pueden encontrar algunas inscripciones en hebreo que son inteligibles, lo que la llevó a

⁷¹⁸ TORMO Y MONZÓ, Elías, 1926, p. 22. BERG-SOBRE, Judith, 1997, p. 68-70. LENOWITZ, Harris, 2008. MANN, Vivian, 2010, p. 90-91. MARÍAS, Fernando, 2017. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2018, p. 14-16. Sobre este tema véase también: LENOWITZ, Harris, 2009, p. 441-454. RODOV, Ilia, 2013, p. 462-477.

considerar que más que por el propio Bermejo, había algún judío no muy docto detrás.⁷¹⁹

Aunque no se dispone de pruebas directas, se han rastreado argumentos que podrían invitar a pensar que Bermejo sí procedía de un linaje converso, como puede ser la estrecha relación con Gracia de Palaciano y Juan de Loperuelo, cristianos nuevos afincados en Daroca de ascendencia judía acusados de mantener prácticas mosaicas. La primera aparece en los documentos como “la mujer de Bermexo, pintor” y en 1486 fue censurada por la Inquisición por realizar ceremonias judaicas y por no conocer el Credo. Después de su condena y obtención de perdón mediante un auto de fe, Gracia de Palaciano ayudó en otros procesos como testigo declaratorio.⁷²⁰ Respecto a Juan de Loperuelo, mercader acaudalado y miembro influyente de la oligarquía local, fue penitenciado entre 1486 y 1492 por prácticas judaizantes relacionadas con hábitos alimentarios y con ritos funerarios. Por otro lado, Loperuelo, cuyo padre Bartolomé había nacido judío y había llegado a baile tras su conversión, mantuvo una estrecha relación familiar y comercial con el notario Juan Fernández Fierro, esposo de Juana García, probable promotora del retablo de santa Engracia, así como con Juan de Palaciano, padre de la rica viuda que se casó en segundas nupcias con Bermejo. Como apunta Molina, su situación religiosa y sus lazos con estos dos personajes, incitaron al pintor a abandonar Zaragoza después de 1483 y a trasladarse a Barcelona, donde la Inquisición aún tardó un tiempo en establecerse (1488) a pesar del esfuerzo sus detractores, entre los que se encontraba el arcediano Lluís Desplà.⁷²¹

Loperuelo se encuentra ligado indirecta o directamente con varias de las obras que realizó Bermejo durante su estancia en Aragón como fueron el retablo de la Virgen de la Misericordia que encargó para la capilla familiar (ca. 1417-1473) o su participación en el conjunto retablístico de Santo Domingo de Silos como testigo —“[...] palmos de los de la mano de Johan de Loperuelo”— o como referente —“[...] que la dita obra, sia obrada, al olio de colores finos, et de adzur semejant al de la peça de la Piadat de Johan de Loperuelo”.⁷²² A raíz de esta última obra, se planteó la hipótesis de que este converso

⁷¹⁹ BERG-SOBRÉ, Judith, 1997, p. 68-70.

⁷²⁰ LEA, Henry Charles, 1906, p. 598-99. MOTIS DOLADER, Miguel Ángel; GARCÍA MARCO, Javier; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, 1994, p. 31, 68, 76, 112, 145, 154.

⁷²¹ MARÍAS, Fernando, 2017, p. 108-119. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2018, p. 16 y 44-45. MOTIS DOLADER, Miguel Ángel; GARCÍA MARCO, Javier; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, 1994, p. 385-419.

⁷²² Véase el contrato transcrito en: MOLINA FIGUERAS, Joan (coord.), 2018, p. 220-221.

hubiera promovido las tablas dedicadas al Calvario de la Redención. Ello venía motivado principalmente por haber identificado esta *Piadat* con el *Cristo de la Piedad* de la Colección Mateu de Peralada (ca. 1465-1475, fig. 80), entre otros motivos, por las inscripciones en hebreo del sepulcro: “Él reparó la vida; con su muerte puso fin a la muerte” (החיים / תקן / במותי / כלה / המיתה), interpretadas por Yonatan Glazer-Eytan como una legitimación del mensaje cristológico a través de un anacrónico lenguaje autoritativo que permitía al espectador transcender la humanidad de Jesús y contemplar el significado espiritual de su sacrificio.⁷²³ Sin embargo, según Javier Ibáñez, parece ser que la obra desaparecida sería en realidad una representación de la Virgen de la Misericordia, por lo que no podría ser el *Cristo de la Piedad*. Aunque la tabla de Peralada no formase parte del mismo conjunto que las dedicadas a Cristo Redentor, comparten recursos técnicos, estilo y apariencia, por lo que es probable que se realizasen sin muchos años de diferencia.⁷²⁴

Atendiendo a todo esto, si damos por hecho que las escenas del Calvario de la Redención pertenecieron a la predela del retablo de la Virgen de la Misericordia o al de Santo Domingo de Silos, el artífice del programa pictórico habría sido Juan de Loperuelo en ambos casos, si bien en el segundo con una participación más indirecta. Precisamente por el aparato iconográfico, parece más probable que formase parte del conjunto retablístico ubicado en su capilla, una prueba que vendría a constatar su conversión sincera y la comprensión del pago de la redención por el sacrificio, tema que mantendría una verosimilitud con la advocación a la Virgen de la Misericordia. En este caso, la condición religiosa de Bermejo no sería relevante, pues era el comitente quien estipulaba cómo y de qué manera debían articularse las imágenes, por lo que la inclusión de las iniciales hebreas κ y ψ en el sepulcro de la tabla de la *Resurrección* tiene sentido en tanto que debió ser Loperuelo quien lo asesoró. Así, la inscripción, vinculada a la expresión *avinu she-ba-shamayin* (Nuestro Padre que está en los Cielos), evocaría el origen judío de su promotor y del mismo Cristo, haciendo evidente la sinceridad con la que habría abrazado la nueva fe.⁷²⁵

Tanto si las acusaciones contra su persona fueran fundadas o no, lo cierto es que Juan de Loperuelo se encontró en el punto de mira de la Inquisición y no podemos descartar

⁷²³ GLAZER-EYTAN, Yonatan, 2018, p. 79-115.

⁷²⁴ BERG-SOBRE, Judith, 1977, p. 494-500. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2018, p. 85-121. VELASCO GONZÁLEZ, Alberto; MOLINA FIGUERAS, Joan, 2018, p. 139-143.

⁷²⁵ LENOWITZ, Harris, 2008, p. 15-16.

que no hubiese estado libre de sospecha incluso antes del establecimiento del Santo Oficio en Aragón. Por ello, sería necesario ofrecer una imagen que certificase que tanto el mercader como su familia eran en efecto cristianos sinceros. De este modo, el Calvario de la Redención se convertía en una prueba de conversión indiscutible al representar los referentes del Antiguo Testamento arrodillados ante la efigie especular del Hijo del Hombre en sus dos naturalezas, encarnada la humana en la talla de un crucifijo.

Llegados a este punto, resultaría difícil desligar la creación del programa iconográfico del Calvario de la Redención con la problemática social existente a partir de la segunda mitad del siglo XV. Es evidente que el mensaje tras estas imágenes era constatar la supremacía del Nuevo Testamento y la superación de la Ley mosaica, pues Dios había establecido un nuevo pacto con la humanidad a través de la llegada de Cristo, y la muerte de este venía a redimir los pecados de los hijos e hijas de Adán y Eva. En este contexto de tirantez entre cristianos nuevos y viejos, las acusaciones vertidas de los segundos hacia los primeros y la instauración de la Inquisición real promovieron la creación de una iconografía que buscaba conciliar el pasado precristiano con el presente. Ya fuera comisionada por conversos sinceros o criptojudíos, el descenso al Limbo y la contemplación del cuerpo muerto de Cristo ofrecían ante la comunidad cristiana una imagen de integración verdadera, presentando a los padres del judaísmo como auténticos conversos de los que Eiximenis dirá en su *Vita Christi* en el capítulo LXI:

*“Mas diu aquesta quan lo poble de Israel serà a Deu convertit, ans de la fi del món com toca sent Pau ad Romanos, XI, lavors lo dit poble requerrà que los sants del Vell Testament sien festivals e honrats a axí com són los sants del Novell Testament e seran exaudits de lur supplicació per lo sant Pare Apostoli. Diu que lavors los divinals officis se crexeran e-s mudaran en molt pus alts e pus devots, e lavors farà la santa Esgléya e lo poble cristià, a instància gran dels dits conversos, farà festa gran de tots los patriarques e prophetes e diran sent Adam e senta Eva e sent Abel e sent Noé, e sent Abraam e sent Daviu e sent Moysés, e axí dels altres sants patriarques e prophetes entre los quals lo gloriós sent Josep espós de la Gloriosa serà altament festivat e honrat”.*⁷²⁶

⁷²⁶ EIXIMENIS, Francesc, ca. 1403, folios 81v-82r.

Con la expulsión de los judíos y la implacable labor de la Inquisición, hacia 1510-1520 la mayoría de descendientes de cristianos nuevos sospechosos de ser criptojudíos ya habían sido acusados, juzgados y condenados. A esto, además, se sumó la revuelta de las Germanías (1519-1523) que traería consigo los bautismos masivos de musulmanes al grito de “¡mueran moros!”.⁷²⁷ De esta manera, el trabajo escrupuloso y concienzudo del Santo Oficio que ya había dado sus frutos para con el problema converso y la multitudinaria aparición del morisco, provocaron que la atención se centrara en estos nuevos cristianos necesitados de evangelización, por lo que la iconografía del Calvario de la Redención perdió su razón de ser. Asimismo, el *Evangelio de Nicodemo* fue incluido en el Índice de Libros Prohibidos por el Concilio de Lovaina (1558), el de Trento (1563) y el de Lieja (1596), por lo que la representación del *Descensus ad inferos* fue desapareciendo gradualmente.⁷²⁸ Quizás esto también pudo motivar el abandono del tema del Calvario de la Redención, si bien tiene mayor sentido que fuera por la primera hipótesis planteada, más atendiendo a que los ejemplos tratados, a excepción del italiano, aparecieron casi de forma simultánea.

A continuación, avanzando hasta los primeros años del siglo XVI, abordaremos el análisis de un manuscrito que, además de ser ejemplo de devoción, patetismo y sufrimiento, también lo es de conversión.

⁷²⁷ BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael, 2001, p. 41.

⁷²⁸ FRANCESCHINI, Chiara, 2017, p. 286.

6. PASIÓN POR LA PASIÓN. DEVOCIÓN FEMENINA, DOLOR, BELLEZA Y OTREDAD EN EL *SPECULUM ANIMAE* (ESP. 544, BNF)

“On a dit, dans une formule encore plus exacte qu'ingénieuse que le moyen âge eut «la passion de la passion du Sauveur»”.⁷²⁹

Félix Vernet

En este capítulo vamos a ocuparnos de uno de los mayores exponentes valencianos de devoción ilustrada, el *Speculum Animae* (Esp. 544, Bibliothèque nationale de France). Si, como se ha visto, algo caracteriza el otoño de la Edad Media, es la profusión de escenas e iconografías en torno a la Virgen y, especialmente, a su hijo y al ciclo de la Pasión, desde la consolidación de la *devotio moderna* y el cambio de espiritualidad, convirtiéndose las representaciones del Cristo doliente en una constante en el arte visual bajomedieval que buscaba humanizar y acercar al Dios escolástico a sus fieles. De este modo, no solo nos encontramos ante el cuerpo del Hijo del Hombre roto en el madero, sino también siendo golpeado, ultrajado, flagelado y atormentado en aras de recrudescer y remarcar los padecimientos de Cristo antes de su muerte colgado en la cruz.

Dentro de estas novedades, cabría destacar uno de los arquetipos más paradigmáticos de la piedad pintada y del martirio de Cristo, el *Speculum Animae*, un manuscrito ilustrado a principios del siglo XVI que ofrece una de las visiones más descarnadas y sobrecogedoras de los últimos momentos del Salvador. Por su particular forma de retratar el dolor, la agonía de Cristo, la participación activa de sus verdugos y la

⁷²⁹ VERNET, Félix, 1929, p. 82.

representación del abrazo a la fe cristiana, el *Speculum Animae* se convierte en un singular exponente de los cambios sociales y culturales obrados desde el final de la centuria del XIV. Así pues, una vez tratado el siglo XV y los referentes que, como hemos expuesto, más se adecuaban a nuestro discurso, en este capítulo nos trasladaremos al primer tercio del 1500, y en concreto al Real Monasterio de la Santísima Trinidad de València.

Si recordamos, con anterioridad habíamos hablado ya de este complejo monástico. El monasterio había sido objeto de escarnio popular al verse envueltos los frailes trinitarios en un escándalo de inmoralidad. La reina María de Castilla logró el 1445 su expulsión y la transferencia de las monjas de Santa Clara de Gandia. En 1263 se había producido un cisma en el orden de las clarisas que pasaron a organizarse en la primera regla, promovida por Inocencio IV en 1253 —coletinas o descalzas—, o en la segunda, favorecida por Urbano IV en 1263, —urbanitas.⁷³⁰ Esta última permitía a las clarisas poseer bienes raíces o rentas recibidas mediante donación. En la península Ibérica se produjo una reforma que se tradujo en la aparición de las de la observancia urbanita que intentaba prevenir la relajación y la decadencia de la vida monacal y cuyo origen se puede rastrear al monasterio de las claras de Tordesillas (Valladolid). Este movimiento, bajo la protección de los conventos masculinos y con mayor permisividad en la posesión de patrimonio y la rigidez de la clausura, se vinculó con la fundación del convento de Santa Clara de Gandia por parte de Violante de Aragón, hija del duque Alfonso *el Viejo* (1332-1412). A pesar de la protección de la fundadora, de su hermano y de su padre, la salvaguarda ducal apenas se gozó durante quince años, pues a la muerte de los benefactores, dos de sus sobrinas, Leonor de Prades y Violante, abadesa del convento de clarisas de Xàtiva, reclamaron la dotación de 3.000 sueldos anuales. La falta de ingresos económicos, junto con la llegada de los acreedores, promovió su traslado al refundado monasterio de la Trinidad de València.⁷³¹ Este hecho auguró un periodo de esplendor, no solamente por la llegada al cargo de abadesa de una de las figuras más prominente de la ciudad, y del siglo, Isabel de Villena, sino también por el desarrollo de una piedad femenina que dio a luz ejemplos como el manuscrito ilustrado que vamos a analizar.

⁷³⁰ Sobre la historia del origen de las monjas clarisas, véase: RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara Cristela, 1996, p. 87-100.

⁷³¹ AMORÓS PAYÁ, León, 1981. CORTÉS, Josepa; PONS, Vicent, 1991, p. 83 y 88. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 24, 46-48.

6.1. Las clarisas del Real Monasterio de la Santísima Trinidad de València y la devoción femenina

La elaboración del *Speculum Animae* no podría entenderse sin el contexto de la nueva espiritualidad y de la devoción de las clarisas.⁷³² Acorde con los principios de la religión cristiana el papel de la mujer queda postergado a un segundo término en favor del hombre. A ellas les es vetada la participación en la elaboración del pensamiento de la doctrina y su rol es mucho más receptivo y pasivo. No obstante, el papel de la mujer en el oficio y el culto no siempre ha sido relegado, pues hasta el movimiento ascético y monástico desarrollado en el Egipto del siglo III, gozaron de una gran consideración dentro del cristianismo, llegando incluso algunas al cargo de la diaconía.⁷³³ Desde este momento, sin embargo, la comunidad femenina sufrió un continuado ataque de menosprecio por parte de teólogos y exégetas que, amparados en el mordisco de Eva, aprovecharon para desacreditar e infravalorar toda su descendencia.⁷³⁴ De este modo, las mujeres fueron destinadas a espacios privados, materiales y espirituales, recluidas en monasterios o conventos que las alejaban del ámbito público. Es más, con la bula *Periculoso* de 1298 elaborada por el papa Bonifacio VIII, la clausura pasó a ser una exigencia para todos los monasterios femeninos.⁷³⁵ Se esperaba con ello alejarlas de los peligros del mundo, toda vez que se facilitaba el viaje espiritual y trascendente de la monja hacia la divinidad. Con la llegada de la Baja Edad Media, el traslado de los centros monásticos o conventuales a las ciudades y la aparición de la nueva devoción, se produjo la aparición de personajes femeninos que se alejaron de los cánones preestablecidos, dentro de los márgenes posibles, y buscaron una piedad propia y espontánea. Ello se tradujo en la elaboración de escritos hechos por y para mujeres, libres de reglas o normas oficiales. Sin transgredir el dogma, dan a la práctica religiosa un cariz distinto y una interpretación particular.⁷³⁶ Ejemplo de ello y sin necesidad de

⁷³² Para el caso de València, que trataremos a continuación, amplíese con el monográfico de la *Revista d'història medieval* nº 2 del año 1991 dedicado a: "Santes, monges i fetillers: Espiritualitat femenina medieval".

⁷³³ MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 112. MARTÍNEZ MAZA, Clelia, 2006, p. 145-162. WEMPLE, Suzanne Fonay, 1992 [1990], p. 207-245. RUIZ PÉREZ, María Dolores, 2015, p. 163-174 y especialmente 170-172.

⁷³⁴ MELERO MONEO, María Luisa, 2002-2003, p. 113-117.

⁷³⁵ RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara Cristela, 1996, p. 95.

⁷³⁶ RIVERA GARRETAS, María-Milagros, 1991, p. 29-49. SEGURO GRAIÑO, Cristina, 1991, p. 53-59. Sobre el espacio y el lugar femenino, véase: RIVERA GARRETAS, María-Milagros, 1990.

abandonar el Real Monasterio de la Santísima Trinidad, sería el caso ya comentado de Isabel de Villena y de su *Vita Christi*, a la que, como veremos, se le atribuyó también la elaboración del *Speculum Animae*.

La espiritualidad femenina también se consolidó extramuros, en aquellas mujeres que, sin pretender adoptar a una regla, optaron por vivir una existencia con un alto grado de religiosidad sometiéndose a la disciplina eclesiástica de las Terceras Órdenes. Estas comunidades laicas eran conocidas como beaterio, llegando algunos de ellos a convertirse en conventos de franciscanas, centros donde la devoción se podía expresar más libremente. En las coronas de Aragón y Castilla, toda esta “discrepancia” piadosa, junto a la perversión de algunos sectores de la comunidad religiosa, llevó a que el cardenal Cisneros aplicara su conjunto de reformas en el ámbito eclesiástico provocando a la larga una campaña de aislamiento y sometimiento a algunas comunidades femeninas y a la paulatina desaparición de las beatas.⁷³⁷

Centrándonos en las monjas de Santa Clara, estas se encuentran en València probablemente desde 1239. Se ubicaron, gracias al lugarteniente general del reino Ximen Pereç d’Arenós que les cedió una vivienda a extramuros de la ciudad. Allí se erigió el Monasterio de Santa Clara que luego tomaría el nombre de Santa Isabel en honor a Isabel de Hungría (1204-1231), pariente de Jaime I. A partir de entonces, se fundaron distintos conventos en diversas ciudades del reino, como Xàtiva (1320), la ya mencionada Santa Clara de Gandía (1429), San Juan Bautista de Orihuela (1493), la Encarnación de Elx (1517), la Santa Faz de Alicante (1518), Nuestra Señora del Rosario de Castelló de la Plana (1540) o la Purísima Concepción de Onda (1550), y en la ciudad de València el de la Trinidad (1445) y Santa María de Jerusalén (1497). Todos ellos se localizan en centros urbanos donde previamente existía un convento masculino, con un volumen de población elevado y con la existencia de un patriciado que favoreciese no solamente la constitución de las comunidades, sino también las donaciones y el ofrecimiento de novicias. Debido a la clausura, las clarisas no podían pedir limosnas por las calles, ni predicar u obtener remuneración por celebrar misas. Por ello, era necesario

CASSIDY-WELCH, Megan, 2010, p. 1-12. SMITH, Julie Ann, 2010, p. 13-36. CORBELLINI, Sabrina, 2014, p. 81-100.

⁷³⁷ SEGURO GRAIÑO, Cristina, 1991, p. 60-61. Más en: BORKOWSKA, Margarita, 1987, p. 434-457. PONS FUSTER, Francisco, 1991, especialmente p. 146 y ss. GRAÑA CID, María del Mar, 2010.

establecerse en lugares donde poder obtener dotes, donaciones e inversiones en rentas con asiduidad.⁷³⁸

La figura de la reina María de Castilla, como se ha visto anteriormente, fue determinante para el desarrollo de esta comunidad religiosa. Desde 1436 la consorte de Alfonso el Magnánimo empezó a expresar su deseo de fundar un monasterio de la orden de Santa Clara de la Observancia, pues ella había sido educada en el convento de clarisas de Tordesillas. Había sido precisamente en este lugar donde en 1380 se instó a través del confesor de Enrique III (1379-1406), Fernando de Illescas, la adopción de la regla de Urbano IV. Cuando las clarisas de Gandia pidieron ayuda a la reina por la incomodidad que padecían tras perder sus dotaciones económicas y estando estas vinculadas a la reforma urbanita, María de Castilla vio la oportunidad perfecta para fundar la nueva comunidad en València. La monarca consiguió mediante dos bulas, una de 1443 y otra de 1445, la expulsión de los trinitarios y la reubicación de las clarisas de Gandia en el monasterio lindante a los jardines del palacio Real. El segregado convento de la ciudad ducal se repobló en 1466 gracias a las monjas coletinas que vinieron desde Narbona.⁷³⁹

Así pues, y como patrona, la reina María orquestó toda una serie de reformas y ampliaciones en las que destacan la nueva iglesia, el claustro, la sala capitular, el refectorio y la recompensa a la Madre Superiora con el título de abadesa. La primera piedra se puso el 9 de julio de 1445 gracias a las donaciones de la reina y de la de otros personajes relevantes de la sociedad valenciana como Ausiàs March (ca. 1400-1459), Jaume Roig, Joan Roís de Corella, Miquel Pèrèç, Bernat Fenollar, el canónigo Jaume Eixarch,⁷⁴⁰ Catalina de Villena, prima hermana de Isabel de Villena y casada con Roís de Corella, o su padre, Galvany de Villena, entre otros. También estipuló que después de su fallecimiento, cada año recibiría el convento 11.000 sueldos, que, se sumaban a los 2.400 florines que ya había dado para su fundación. Como consideraba la nueva fundación del monasterio una aportación propiamente personal, a su muerte, acaecida el

⁷³⁸ BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 28-31.

⁷³⁹ BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 45-48.

⁷⁴⁰ Al morir el vicario general legó su biblioteca a Isabel de Villena. De la misma forma, la colección de libros de la reina María pasó al monasterio gracias a Violante de Montpalau. CORTÉS, Josepa; PONS, Vicent, 1993, p. 182-194. ESCARTÍ, Vicent Josep, p. 20.

1458, la reina estipuló que sus restos descansasen entre los muros del complejo.⁷⁴¹ En el sepulcro se encuentran tres escudos coronados y enmarcados en sendos círculos: las armas de Aragón y Sicilia en el centro y las de Castilla en los dos laterales. En los extremos, dos leones rampantes lucen en bajorrelieve un lirio de tres tallos uno y una cacerola ardiente sobre unos tréboles el otro, la representación más conocida de sus divisas.⁷⁴²

Respecto a las clarisas, la primera abadesa fue Violante Despuig, antigua superiora en Santa Clara de Gandia. A las diecisiete monjas venidas de la ciudad ducal se le sumaron diversas novicias, siendo la primera Leonor de Villena. Pronto el convento atrajo a gran cantidad de personajes relacionados con la nobleza como Leonor de Penyaraja, Isabel de Montpalau, Leonor de Vilaraig o María, hija ilegítima de Fernando el Católico,⁷⁴³ con linajes ilustres como Aldonceta Corella, hermana de Roís de Corella, o Violant Roig, hija del médico Jaume Roig⁷⁴⁴ y algunas de las siervas de la reina que, a su muerte, se retiraron allí como Aldonça de Montsoriu o Angela de Montagut.⁷⁴⁵

Como puede comprobarse, hay una gran cantidad de monjas provenientes del mundo de la aristocracia, cosa que provocó que se crease un microcosmos regido por la élite valenciana. En los conventos femeninos solo las hijas de los nobles, del patriciado urbano, de los *ciutadans* y viudas podían acceder a traspasar los muros. De esta manera, los padres conseguían conservar el patrimonio económico prácticamente intacto, dado que la dote era inferior a la del matrimonio, y continuar manteniendo el estatus; en el caso de los *ciutadans*, la asignación monetaria era menor. La Corona intentó influir dentro de este microcosmos para dirigirlo y convertirlo en un lugar de prestigio y, por ello, la familia real se sepultaba en su interior o promovían el acceso de sus hijas al monacato. Este impulso monárquico promovió que los conventos se convirtiesen en

⁷⁴¹ HAUF I VALLS, Albert G., 2011b [1990], p. 397. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 48-54. CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor, 2007-2008, p. 40-41. ESCARTÍ, Vicent Josep, p. 11 y 19. DEURBERGUE, Maxime, 2012, p. 144.

⁷⁴² TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1949-1952 [1755], p. 62-63. CRUÏLLES, Marqués de, 1876, p. 385. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 54-57. NARBONA CÁRCELES, María, 2014-2015, p. 435-452.

⁷⁴³ Ello provocó que el monasterio se pusiese bajo la protección particular del monarca. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 53. ESCARTÍ, Vicent Josep, 2011, p. 21.

⁷⁴⁴ CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor, 2007-2008, p. 40-41.

⁷⁴⁵ “*I no acaba ací la xarxa de connexions familiars que il·lustra, potser, quins foren els possibles camins d’altres connexions de caire cultural, puix que entre les germanes de sor Isabel de Montpalau n’hi havia dues que mereixen especial atenció: una era Beatriu de Montpalau, o sigui «Na Montpalaua d’Escrivà», esposa del citat Escrivà, a la qual Miquel Péreç va endreçar la Vida de la sacratíssima Verge Maria; l’altra, Iolanda de Montpalau, casada amb Lluís de Castellví, és [...] «Na Montpalaua de Castellví», a la qual Roís de Corella dedicà la «Vida de la gloriosa santa Anna».*” HAUF I VALLS, Albert G., 2011b [1990], p. 397.

verdaderos centros educativos en donde cultivar el saber. No es de extrañar, pues, que hubiese bibliotecas, donaciones, intervenciones arquitectónicas y demás, todo ello para mejorar la vida en el interior del convento.⁷⁴⁶ Había una mayor presencia de mujeres venidas del mundo nobiliario, a causa de no poder ser destinadas a matrimonios convenientes, y que generaba una gran desigualdad. Ejemplo de ello era la clasificación en *religiosas de coro, religiosas de observancia o sors servicials*.⁷⁴⁷

El provenir de la nobleza era, además, un problema para el buen comportamiento, el seguimiento de pautas morales y de interioridad espiritual, el aprendizaje teológico y el mantenimiento de las reglas monásticas. Un caso paradigmático es el pleito para la elección de la abadesa del Monasterio de María Santísima de Gracia de València, también conocido como de la Zaidía. Las tensiones internas habían provocado un enfrentamiento entre las monjas a raíz de la muerte el 4 de noviembre de 1401 de Clara Marc, la anterior en el cargo. Las votaciones son muy ajustadas entre dos de ellas, un solo voto, lo que desencadena que ambas se proclamen como superiores. Las rivalidades por el poder entre las dos candidatas dan fruto a una serie de acusaciones de una contra la otra. De Beatriu Fabra, la ganadora, se dice que parece más una prostituta que una novia de Cristo, vestida con hábitos excesivamente delicados y que cuando tenía veinte años fue la amante de un noble que la dejó embarazada y del cual abortó. Aunque Beatriu es proclamada abadesa, la oposición, sin embargo, es continua, lo que deja entrever unos intereses particulares extramuros de la clausura, pues el control del complejo monacal era una retribución suculenta para cualquier familia nobiliaria.⁷⁴⁸

6.2. Dolor como expresión de amor

De este modo, la clausura se convertía, a priori, en un baluarte y refugio que preservaba la pureza de las clarisas a la vez que evitaba que la corrupción llegase intramuros, aunque como se ha visto, no siempre era así. De hecho, los hombres tenían vetado el acceso dentro de estos microcosmos, excepto el abad y el prior que debían hacerlo junto a tres observadores. Sin embargo, a pesar de una presencia masculina continuada, sí existió un control pastoral de las monjas por medio de la *cura monialium*

⁷⁴⁶ GALIANA CHACÓN, Juan P., 2011 [1991], p. 394-395. GALIANA CHACÓN, Juan P., 1991, p. 91-110. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 29-31. AICHINGER, Wolfram, 2011 [2003], p. 429. GRAÑA CID, María del Mar, 2011, p. 322. ESCARTÍ, Vicent Josep, p. 19.

⁷⁴⁷ BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 31.

⁷⁴⁸ GARCÍA-OLIVER, Ferran, 1991, p. 142-147.

que también afectaba al plano artístico. No se debería asignar a las religiosas un rol pasivo en la creación y supervisión de imágenes, pues esta vigilancia nace, en parte, a raíz de su papel en estas materias. Ya fuera como artistas o patronas, las monjas manifestaron un gran interés por confeccionar o dirigir el proceso de gestación artística, por mantener y tener en óptimas condiciones las obras resultantes y por determinar cómo estas serían utilizadas en los ritos, tanto públicos como privados. De hecho, para Jeffrey Hamburger, muchos de los ejemplos de imágenes devocionales, libros de oración ilustrados o el culto al *Corpus Christi* emergieron en contextos de espiritualidad femenina.⁷⁴⁹

En las vidas de las santas y místicas y en las crónicas de los conventos, quedan reflejados la importancia y papel que adquirirían las obras religiosas, en especial las de Cristo crucificado. El impacto de este tipo de imágenes debe entenderse desde el punto de vista de las propias monjas que vivían en constante compañía con estos simulacros. Esta intimidad y la fervorosa creencia en las visiones dotaban a estos prototipos de la divinidad de un aura prodigiosa que las llevaba a pensar que podían estar vivas. De hecho, las crónicas en los que se recogen éxtasis detallan cómo las místicas se encontraban enfrente de estas representaciones del cuerpo de Cristo muerto y las abrazaban, besaban sus heridas y compartían sus estigmas, pues las manifestaciones devocionales podían incluir todos los sentidos, tanto mentales como físicos.⁷⁵⁰

Estas historias ponen de relieve la trascendencia y el alcance de las representaciones del Redentor en el día a día de las monjas. Puesto que la creación de la humanidad había sido expresada en la figura de Adán, nacido a imagen de Dios, y la redención con la de Jesús, reflejo del Padre, la mujer, tuvo que buscar un espacio propio como creación a imagen del Altísimo. La virginidad, la piedad eucarística y la imitación de la Pasión se convirtieron en las mejores formas de demostrar su vinculación con la divinidad.⁷⁵¹ Como solamente el cuerpo femenino experimenta el sangrado a través de la menstruación, las monjas encontraron en este proceso fisiológico un nexo para la imitación del sacrificio del Salvador y la purgación de los pecados. De este modo,

⁷⁴⁹ HAMBURGER, Jeffrey, 1998, p. 17-18 y 35-109. También: BOYLE, Lenoard E., 1982, p. 184-193.

⁷⁵⁰ HAMBURGER, Jeffrey, 1998, p. 19 y 80. Acerca de este último punto véase: BYNUM, Caroline W., 1987. BYNUM, Caroline W., 1991.

⁷⁵¹ HAMBURGER, Jeffrey, 1998, p. 27.

Cristo podía ser visto como una madre que primero había dado a luz a sus hijos y luego los había alimentado con la sangre de la herida que manó de su costado.⁷⁵²

Así, sangre, dolor y pasión/Pasión se transformaron durante la Baja Edad Media en las piedras de toque para cualquier fiel cristiano, pues la imitación en el sufrimiento de Cristo no estaba restringida a ningún género: la experiencia en su padecimiento era universal. Pero especialmente fue en las prácticas religiosas femeninas donde el dolor adquirió un rol destacado, haciendo la figura del Salvador carne en sus propios cuerpos. De esta forma, el tema del tormento y muerte de Cristo se convirtió en una constante para la recreación del sufrimiento. Con ello, se podía experimentar no solamente el dolor, sino también el deseo, escondido en el concepto de “pasión”, pues según Barbara Newman, existe una coincidencia entre el dolor insoportable y el placer.⁷⁵³ Esta concepción es similar a la noción de *philopassionism*, término acuñado por Esther Cohen por el que se entiende el padecimiento con unas connotaciones morales y espirituales positivas, pues ayudaba a comprender el tormento de Cristo, la Virgen o los santos y a querer experimentarlos. No debe confundirse, sin embargo, con el masoquismo, cuyo fin es experimentar el placer por medio del dolor.⁷⁵⁴

Se entiende así, que, en un entorno como este, se diese a luz al *Speculum Animae*. Como apuntaba santo Tomás de Aquino, la decisión de Cristo de morir a través del dolor fue la mejor prueba de su amor por la humanidad.⁷⁵⁵ Su sacrificio redimió el pecado de Adán y Eva y restauró el equilibrio universal, roto tras la Caída.⁷⁵⁶ Tal y como veremos, en el manuscrito valenciano el ofrecimiento carnal queda expresado por la intensidad de las imágenes, salpicadas con el carmesí de la sangre del Redentor. Su voz fue silenciada durante su tormento, pero las palabras de las monjas en el *Speculum Animae* honraban el sufrimiento que padeció. Como declara Elaine Scarry:

“[...] *in acknowledging and expressing another person's pain [...] one human being who is well and free willingly turns himself into an image of the other's psychic or sentient claims, an image existing in the space outside the sufferer's body*”.⁷⁵⁷

⁷⁵² BYNUM, Caroline W., 1991, p. 102. LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana, 2017, p. 87-106.

⁷⁵³ NEWMAN, Barbara, 1996, p. 115-16. HAMBURGER, Jeffrey, 1998, p. 27.

⁷⁵⁴ COHEN, Esther, p. 1995, p. 47-74. COHEN, Esther, 2000, p. 36-68. COHEN, Esther, 2009.

⁷⁵⁵ TOMÁS DE AQUINO, santo, 2001 [1265-1274], III, c. 46, a. 3 y c. 46, a. 4, p. 400-403.

⁷⁵⁶ MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 150-151. BYNUM, Carolyne W., 2007, p. 101 y 199-200.

⁷⁵⁷ SCARRY, Elaine, 1985, p. 50.

Una vez las clarisas comprendieron el dolor padecido por Jesús, su agonía fue aliviada. Por ello, cuando en las imágenes se presenta el cuerpo del Hijo de Dios siendo golpeado o perforado, las monjas no sentían las espinas, el látigo o la lanza. Por el contrario, experimentaban místicamente la carne siendo rasgada y abierta, como si fuese la del mismísimo Cristo.⁷⁵⁸

6.3. El espejo del alma

El *Speculum Animae* (Esp. 544) se encuentra en la Bibliothèque nationale de France, París, y según la ficha técnica, se data en torno 1490-1500, si bien esta cronología se ampliaría hasta principios del siglo XVI. De procedencia valenciana, el códice consta de 38 folios, los tres primeros decorados con cuatro medallones historiados cada uno, y de 63 pinturas a página completa ubicadas en las hojas de 2v a 8v, 13r a 19v y 20v a 38r.⁷⁵⁹ Aunque en origen perteneció a las clarisas del Real Monasterio de la Santísima Trinidad de València, el *Speculum Animae* pasó posteriormente, como se indica en el folio 1v, a la propiedad de un canónigo de Huesca y natural de Banyoles llamado Sebastià Pell[icer ... ?]; en 1899 fue adquirido por la Bibliothèque nationale de France.⁷⁶⁰ Según Hauf, aunque se escribe en catalán, en cursiva y tinta marrón, por algunos rasgos lingüísticos se podría vincular a la variante occidental, pues el texto fue redactado, o por lo menos copiado, en València o por algún valenciano.⁷⁶¹

El manuscrito proporciona una detallada descripción de la vida de Cristo y, en especial, de su muerte, incluyendo recomendaciones para la oración e imágenes que retratan los tormentos padecidos. Según Albert Hauf, el *Speculum Animae* toma como referencia básica el *Stimulus Amoris* (finales del siglo XIII y ampliada hasta el siglo XVI) del franciscano Jaime de Milán (siglo XIII), además de dejar sentir la influencia de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia y del *Exercitatorio de la vida espiritual* de García Jiménez de Cisneros. Presenta el ciclo de la Pasión de una de las formas más cruentas y sangrientas posibles, combinando las ilustraciones y el relato descarnado del calvario de Cristo. En ocasiones, el texto incluso llega a invadir el propio marco

⁷⁵⁸ SCARRY, Elaine, 1985, p. 53.

⁷⁵⁹ En el siguiente enlace se puede acceder a la ficha técnica y una copia en digital del *Speculum Animae*, cedido por la BnF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538067b/f3.image.r=speculum%20animae> (13/04/2019)

⁷⁶⁰ HAUF I VALLS, Albert G., 1999, p. 41.

⁷⁶¹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 117-118.

iconográfico en forma de diálogos o aclaraciones para remarcar o ampliar la información.⁷⁶²

De acuerdo con Pere Bohigas, se debería datar a principios del XVI por el tipo de letra y por las ilustraciones,⁷⁶³ siendo obra más de pintor que de miniaturista.⁷⁶⁴ Las escenas están hechas a la acuarela y a toda página, con dibujos que son en su mayoría simples, toscos y a veces desproporcionados, exceptuando aquellos pasajes que ofrecen ciertas novedades iconográficas, en donde encontramos mayor empeño en el tratamiento. Según Daniel Benito, en las ilustraciones se documenta, a pesar de haber sido retocadas, la huella hispano-flamenca y la de los pintores que, aún bajo la influencia nórdica, ya se acercaban incipientemente a las nuevas fórmulas estilísticas que derivarían en el Renacimiento.⁷⁶⁵

El grueso de las escenas, que veremos con más detalle, se centran en la vida y Pasión de Cristo. Estas, de una gran crudeza, fueron descritas por Benito en una publicación individual⁷⁶⁶ derivada de su trabajo conjunto con Hauf: la reproducción y comentario crítico en edición facsímil del *Speculum Animae*.⁷⁶⁷ En dicha obra, ambos investigadores intentaron esclarecer algunos de los misterios que envolvían al *Speculum Animae* como la posible y luego descartada autoría de la abadesa del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, Isabel de Villena.⁷⁶⁸

Esta atribución es debida a que el cronista del Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia, Agustín Sales (1707-1774), en su *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad* (1761), situó el volumen del *Speculum Animae*, maltratado pero venerado por las clarisas, entre los libros elaborados por mano de Isabel de Villena, incluyendo la propia ilustración. Si bien Hauf en un principio parece resuelto a defender esta hipótesis, un pormenorizado análisis literario le lleva a concluir finalmente que la obra no fue fruto de la prolífica mente de la abadesa:

⁷⁶² HAUF I VALLS, Albert G., 1999, p. 40.

⁷⁶³ BOHIGAS, Pere, 1967, p. 61.

⁷⁶⁴ Por una parte, estarían los “iluminadores” que realizarían las labores puramente ornamentales y, por otro, los “historiadores” que se encargaban de la ejecución de viñetas o escenas y que podían ser pintores. BENITO GOERLICH, Daniel, 1993, p. 347.

⁷⁶⁵ BENITO GOERLICH, Daniel, 1993, p. 347.

⁷⁶⁶ BENITO GOERLICH, Daniel, 1993.

⁷⁶⁷ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992.

⁷⁶⁸ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992. El mismo Hauf dedicó otro artículo a este mismo tema. HAUF I VALLS, Albert G., 1999.

“Pese a la supuesta ‘correspondencia’ indicada por Sales entre el SA [*Speculum Animae*] y la VC [*Vita Christi*] de sor Isabel, el cotejo que hemos tratado de hacer de manera sistemática en nuestros comentarios a las pinturas, donde se cita siempre expresamente el correspondiente pasaje de la VC de sor Isabel, y el de otras obras similares, parece indicar que entre lo descrito por sor Isabel y lo representado plásticamente en el SA hay tantas o más diferencias que coincidencias [...]. A esto hay que añadir que, según el fundamentado criterio del especialista en arte valenciano Daniel Benito, las pinturas del SA hay que situarlas en el contexto artístico de principios del siglo XVI”.⁷⁶⁹

Lo que en su día no pudieron tratar, aunque Benito acertadamente vinculó al mundo flamenco, fueron las posibles fuentes visuales del *Speculum Animae*.⁷⁷⁰ Si bien no es la finalidad principal de este capítulo ocuparse de los modelos o arquetipos visuales del manuscrito valenciano, no debería ser esto óbice para apuntar algunas líneas al respecto.

6.3.1. El cuaderno de Wolgemut

En el Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen de Berlín se custodia el *Skizzenbuch* (Cod. 78 B 3a), un cuaderno de bocetos atribuido a Michael Wolgemut (ca. 1434-1519) y datado a finales del siglo XV. En este, podemos encontrar las mismas ilustraciones que en el *Speculum Animae*: los medallones historiados, las escenas en la Gloria, la creación de Adán y Eva y la infancia y agonía de Cristo.⁷⁷¹ Sin embargo, a diferencia del volumen valenciano, que recoge solamente los acontecimientos de la Pasión y termina con la Resurrección, la obra alemana, además de incluir escenas como Cristo en la prensa (folio 26v, fig. 81)⁷⁷² o la oración en el Getsemaní (folios. 30r-30v), entre otras, continúa el relato hasta la Dormición de la Virgen (folio 72v) y el Juicio Final (folio 73r) y culmina con la representación de la Misa de san Gregorio (folio 74v) y del Varón de Dolores rodeado por los *arma Christi*. El *Speculum Animae* sigue tan de cerca la obra de Wolgemut que, al estar hecho al carbón, el códice valenciano mantiene la tosquedad y asimetría de las figuras, aunque incluyendo, eso sí, algunas expresiones faciales.

⁷⁶⁹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 123-124, para la cita véase 124.

⁷⁷⁰ No es intención del estudio centrarse en las influencias literarias, las cuales quedan bien matizadas en el trabajo de Hauf y que derivan de los textos devocionales nacidos a raíz de la *devotio moderna*. HAUF I VALLS, Albert G., 1992. HAUF I VALLS, Albert G., 1999, p. 33-60.

⁷⁷¹ Uno de los trabajos más completos es el de Richard Bellm, que, además, incluye todas las reproducciones del volumen. BELLM, Richard, 1959.

⁷⁷² GERTSMAN, Elina, 2013, p. 310-337.

De esta comparación concluimos que efectivamente el *Skizzenbuch* podría haber servido como arquetipo para la elaboración del *Speculum Animae*. Lamentablemente, la información que se dispone del volumen de Wolgemut es incompleta y no podemos conocer la realidad, aunque sí podemos aventurar alguna hipótesis. Dada la dureza del trazo y a que está incompleto, más que como un cuaderno de bocetos al uso, debería entenderse el *Skizzenbuch* como un prototipo para una obra posterior. Esto abre la posibilidad a que, por las similitudes, una copia del mismo hubiera llegado a la península Ibérica, puesto que, debido a la correlación entre imagen y texto, lo más plausible es que fuesen realizados en una sola campaña en València. Es más, atendiendo a la finalidad del manuscrito, tal vez fueron las escenas las que pudieron configurar el relato. Además, el *Speculum Animae*, omite la inclusión de algunas imágenes y, en cambio, de forma consciente, se añaden otras de especial relevancia como la lanzada en el costado que no aparece en el cuaderno de Wolgemut (folio 36r, fig. 82) y que esconde un potente simbolismo.

Igualmente, también agrega diferentes características formales y elementos que no se encuentran en el volumen alemán pero que son usuales en el territorio de la Corona de Aragón. Un ejemplo de ello serían los nimbos polilobulados de algunos personajes neotestamentarios como san José (folio 6v) o José de Arimatea y Nicoedemo (folio 37r), típicos de la pintura valenciana. Otros, giran en torno al gusto y estilo imperante en el Reino de València y de los que podemos encontrar paralelismos en otras manifestaciones visuales del mismo tiempo, tales como las verónicas o algunos temas como el Varón de Dolores o la flagelación. Con respecto a esta última, son notables los diversos modelos de Joan Reixach, entre los que, haciendo gala de la predilección por retratar el sufrimiento de Cristo, procura destacar y remarcar los cardenales del cuerpo y el fluir de la sangre que, en ocasiones, llega a manchar el suelo, notable en la Flagelación de Cristo de la predela de la Pasión del retablo dedicado a los Siete Gozos de la Virgen, (ca. 1460, Museo de Bellas Artes de Valencia, fig. 83). Asimismo, cabría mencionar, aunque lo ampliaremos más adelante, la inclusión de escudos en la soldadesca judía o el pasaje de la lanzada (folio 36r, fig. 82), y, especialmente, la caricaturización del rostro de los judíos.

En cuanto a posibles variantes del *Speculum Animae*, o más bien, del *Skizzenbuch*, Hauf, en su estudio sobre el volumen valenciano, se refirió a otro códice iluminado y de propiedad privada que parece idéntico al manuscrito de las clarisas, aunque el texto es

en castellano, lo que reforzaría la hipótesis de que una copia del cuaderno de Wolgemut llegó a la península Ibérica. Torres i Amat, por otro lado, subrayó la existencia de otro caso del que apuntaba: “Un volumen en fol. de 78 páginas con figuras y explicación de los misterios; todo del mal gusto del siglo xv., de cuyo tiempo parece la letra. Tenía este libro D. Miguel Cuyás, beneficiado de S. Miguel de Barcelona”.⁷⁷³ De igual modo, existe un nexo entre el cuaderno de Wolgemut y el *Schatzbehalter* (Rar. 293, Bayerische Staatsbibliothek) otro texto devocional impreso en Núremberg por Anton Koberger (ca. 1440/1445-1513) en 1491, y del que se hace eco Stefan Matter en su estudio acerca de los medallones iniciales que se encuentran tanto en las obras alemanas como en el *Speculum Animae*.⁷⁷⁴ También supo ver la relación de la obra valenciana con el *Schatzbehalter* Paulino Rodríguez, acercándolo a la figura de Wolgemut pero sin identificar el modelo en el *Skizzenbuch*.⁷⁷⁵ Por su parte, Hauf lo conectó con el *Ars Vitae Contemplativae* por la similitud con los medallones.⁷⁷⁶ Si finalmente estas obras tuviesen una vinculación con el *Speculum Animae* o el *Skizzenbuch*, se podría demostrar la difusión y alcance del cuaderno de Wolgemut en la península Ibérica. No obstante, ante la imposibilidad de acceder a ellas y la sombra del autor desconocido siempre presente, solamente podemos aventurar estas hipótesis.

6.3.2. Pasión perpetua

Tanto texto como imagen desempeñan un papel fundamental e indisoluble en el *Speculum Animae*, estableciéndose una correlación entre uno y otra que tendrán como función principal, como se verá, la instrucción y uso meditativo por parte de las clarisas. Existen una gran cantidad de fórmulas en las que se insta a visualizar y participar mentalmente en las escenas que acompañan el texto, como “*ací pots contemplar com; ací, devota ànima, deus contemplar; vet ací, ànima devota; veus davant tu, etc.*”.⁷⁷⁷ De esta manera, vemos que el rol de las ilustraciones va mucho más allá del mero acompañamiento, pues con ellas se esperaba que las monjas experimentasen el dolor en primera persona. En ocasiones incluso hay una correlación directa entre el manuscrito y las clarisas, según queda expresado en el folio 32v, en la que aparece Cristo con la cruz

⁷⁷³ TORRES I AMAT, 1836, p. 714.

⁷⁷⁴ MATTER, Stefan, 2014, p. 205-240 y 84-96.

⁷⁷⁵ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2009, p. 154.

⁷⁷⁶ HAUF I VALLS, Albert G., 2015, p. 221-236.

⁷⁷⁷ HAUF I VALLS, Albert G., 2011, p. 433.

a hombros de camino al monte Calvario (fig. 84). En el madero hay escritas las palabras “Humildad, Perseverancia, Obediencia, Caridad y Paciencia”, virtudes que hacen referencia no solamente al Hijo del Hombre, sino a las cualidades necesarias para ser una buena monja. De esta manera, el mensaje iría destinado a las clarisas, lectoras del *Speculum Animae* y demostraría la existencia de un vínculo entre las receptoras del manuscrito con el mensaje contenido en él: la vida de Jesús como modelo y su muerte como la redención universal.

El volumen empieza introduciendo en sus tres primeras páginas un total de 12 medallones, tres por cada hoja. En la primera se representa las materias esenciales: la Creación, la Deidad, la Redención y la Revocación, Pacificación y Reconciliación (folio 1r, fig. 85); en la segunda, mediante alegorías, el Recordatorio de Teología y el Juego de la Sagrada Escritura (folio 1v, fig. 86); y en la tercera el Juicio Final, la Muerte, correspondientes a la materia de predicar, y el Infierno y la Gloria dentro del artificio de contemplación (folio 2r, fig. 87). A estos les siguen la Trinidad (folio 2v), alabanzas a Dios y a Cristo en la cruz (folio 3r), la Caída de los ángeles (folio 3v, fig. 88), la creación del hombre (folio 4r) y el Pecado Original (folio 4v, fig. 89), el nacimiento e infancia de Jesús (folio 5v y siguientes) y el ciclo de la Pasión. Este último comprende desde el folio 18r (fig. 90) con el prendimiento, hasta el 37r (fig. 91), la Piedad, ilustrando con todo lujo de detalles los distintos tormentos que va sobrellevando Cristo. No obstante, es desde el folio 13r, la conspiración del Consejo maligno, cuando empieza a vertebrarse el plan, por parte de los judíos del Sanedrín, de la condena de Jesús. A esto le sigue la entrada a Jerusalén (folio 14r), la expulsión de los mercaderes del Templo (folio 14v, fig. 92), la conspiración de Judas (folio 17r), la Última Cena y el lavatorio de pies (folio 17v) y el prendimiento (folio 18r). A partir de este punto, el *Speculum Animae* pasará a retratar de forma violenta las humillaciones y tormentos que va dando Cristo cuando va siendo interrogado por Anás, Caifás, Pilato y Herodes, encontrando imágenes de gran crudeza como los folios 19v (fig. 93) o 24r (fig. 95). Después de la elección entre Jesús y Barrabás (folio 27v), empieza la flagelación (folios 28v y 29r, fig. 95 y fig. 96), seguido de la coronación de espinas (folio 29v) y del *Ecce Homo* (folio 30r). Tras esto vuelven a vestir a Cristo (folio 32r) y emprende el camino al Calvario (folio 32v, fig. 84), donde será despojado de sus vestiduras (folio 33v) y clavado en la cruz (folio 34r, fig. 97). Las escenas finales relatan distintos episodios de la crucifixión: los improperios (folio 34v, fin. 98), la conmoción de la naturaleza (folio

35r, fig. 99), cuando se le da a beber la esponja con vinagre (folio 35v, fig. 100) o la lanzada (folio 36r, fig. 82), para terminar con el descendimiento (folio 36v), la Piedad (folio 37r, fig. 91), la sepultura (folio 37v) y la Resurrección (folio 38r, fig. 101).

Por otro lado, también incluye recomendaciones de cómo contemplar la Pasión en los folios 9r-12v, especialmente en 10r-11r. En esta parte, dividida en diferentes secciones, se encuentran los “[...] *misteris que no así historiats*” (folio 9r) que se centran en la figura de Jesús y en su muerte, tales como VIII “*Los senyals de la electio*”, IX “*Los senyals de la predestinació*” y X “*Los senayls de la reprobació*” (folios 9r-9v). El XI, “*Les habituts de la reverendíssima persona de Jesús quant a la humanitat*”, es una traducción de la descripción física de Jesús en la Carta de Lentulus, comentada en el tercer capítulo, y que sirve como una guía para imaginar el cuerpo de Cristo y para reforzar la veracidad de sus representaciones en el manuscrito (folio 9v-10r).

La parte XII aborda las seis formas necesarias para considerar y contemplar la Pasión (folio 10r-11r).⁷⁷⁸ La primera es la imitación; la segunda es la experiencia del dolor, tanto el de Cristo como el de la Virgen; el tercero es comprender el deleite de su sacrificio; el cuarto es regocijarse con la Pasión por el precio obtenido, la redención; el quinto es transformarse espiritualmente en Cristo y experimentar su tormento; y finalmente, el sexto trata de reposar en Jesús crucificado y en la Pasión. Esta sección, influida por la *Vita Christi* del de Sajonia (II, c. 57; II, 9-11), el *Excitatorio de la vida spiritual* (c. 57) y el *Stimulus amoris* (I, c. 2), se centra en la experiencia del dolor y la alegría en toda la Pasión y en ser consciente de su inmenso amor. Para Hauf, este segmento es una expansión de textos devocionales de los movimientos espirituales cristocéntricos peninsulares. Su estilo es diferente e inadecuado para el resto del manuscrito debido al interés del autor que optó por incluir una sección dedicada por completo a la Pasión.⁷⁷⁹

La XIII trata los siete pasos para el mantenimiento de la comunión con Cristo y la XIV está dedicada al Espíritu Santo. La última parte, la XV, es acerca de la meditación de la Pasión y sus beneficios. Así, el *Speculum Animae* refuerza el tema de la Pasión a través del texto, de las imágenes y de los comentarios, incluyéndose una sección sobre la misma para asistir a las clarisas en la comprensión y alcance del sacrificio de

⁷⁷⁸ Véase el anexo que incluimos al final del capítulo.

⁷⁷⁹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 55-57. BENITO GOERLICH, Daniel, 1998, p. 37-38.

Jesucristo. A través de las escenas y sus explicaciones y de estas recomendaciones, las monjas se preparaban para empatizar y experimentar el dolor del Salvador. Como argumenta Mitchell Merback, sobre esta Pasión perpetua:

“[...] *the penitent sinner glimpse the violence of his own guilt every time he contemplates the Passion, every time he remembers Golgotha, every time he witnesses Christ's enemies in their spiritual and physical ugliness, their cruel exertions and bestial predations, their hideous barks, curses, and blasphemies*”.⁷⁸⁰

Más adelante, en el folio 20r se incluyen tres oraciones sobre los dolores que va padeciendo no habiendo sido aún ni flagelado. Esta página sigue a una de las representaciones más impactantes que se encuentran en el manuscrito, su paso por el torrente Cedrón, el primero de los cinco escenarios en los que Jesús sufrirá. En ella se puede ver a Cristo en el suelo, golpeada su boca contra una piedra del río. En las plegarias se alude a sus estigmas, a la sangre y a su sacrificio, pidiendo que, a ellas, pecadoras, les ayude a mantener en el alma y el corazón su imagen:

“¡Oh señor Jesús, hijo de David! Suplícote que hieras de tal manera mi corazón y de tal modo embriagues mi pensamiento que doquiera que me vuelva siempre te vea crucificado, y cuanto vea aparezca rubricado por tu preciosa sangre, para que, del todo abandonada en ti, no pueda hallar otra cosa, sino a ti, ni mis ojos puedan ver otra cosa que tus dignísimas heridas. Sea esto mi solaz y consolación: junto a ti, Señor, ser vulnerada. Sea para mí gravísima aflicción sin ti pensar cosa alguna. Jamás repose mi corazón, buen Jesús, hasta que te encuentre a ti, dulce centro donde repose y satisfaga su total apetito. Amén”.⁷⁸¹

Esta poderosa oración demuestra claramente que el manuscrito era utilizado por las clarisas para intentar establecer una comunión con Cristo, para tenerlo presente a cada instante, que embriagase sus mentes y que fuera su sacrificio, su muerte, lo que no pudieran olvidar bajo ningún concepto. No solo eso, sino que ellas debían experimentar su mismo dolor, ser “vulneradas”. Aunque la traducción y transcripción del texto original a cargo de Hauf es adecuada y lógica, se entiende más esta parte si consultamos

⁷⁸⁰ MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 311.

⁷⁸¹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 195. Original: “*O senyor Jesús, fill de David! Plàcia't nafrar axí lo meu cor e axí del teu preciós sanch embriaguar la mia pensa, que honsevol que.m gire, sempre.t veja crucificat, e tot ço que veuré del teu preciós sanch me aparegua cenyit, en tal manera que tot abandonat vers tu, no puixa altra cosa trobar que a tu, ni altra cosa als meus hulls veur occóregua que les tues digníssimes nafres. Aquest sia lo meu solaç e consolació, ab tu dessems, Senyor, ésser nafrada. Sia'm gravíssima afflicció sens tu cogitar cosa deguna. Jamés repose lo cor meu, bon Jesús, fins tant aja trobat a tu, dolç centre hon repose e termene lo seu total appetit. Amén.*” HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 162.

la versión en valenciano, donde dice “*nafrada*”, es decir, estigmatizada. Lo que buscaba la monja con la lectura del *Speculum Animae* era establecer una sintonía tan estrecha que, como el propio san Francisco, pudiese notar en sus carnes el mismo padecimiento. Por ello, las imágenes, junto con el texto explicativo, tenían un papel fundamental, sirviendo como enlaces imaginativos y memorísticos en la meditación.

Así, con la relevancia dada al ciclo de la Pasión y a la experimentación del dolor, es comprensible que el *Speculum Animae* contenga ejemplos detallados y cruentos de los últimos momentos de vida de Cristo. Algunas de las escenas, como veremos, se recrean tanto en plasmar y hacer efectiva la sensación de dolor, que incluso pareciera que produce repulsa. Si las observamos desde la perspectiva de la actualidad, cuando el espectador se enfrenta a las imágenes del martirio del Hijo de Dios, este experimenta una contradicción al sentir atracción y rechazo a una misma vez.⁷⁸² Ello, puede responder a dos premisas que van al margen de la fe.⁷⁸³ Por un lado, aunque la crudeza y el sadismo de algunas pinturas y esculturas se esfuerzan por remarcar los suplicios del Salvador, nunca podrán igualar la *mimesis* de la fotografía.⁷⁸⁴ Tal vez por ello, películas como *The Passion of the Christ* (2004) de Mel Gibson, en la que se intentó plasmar la realidad de los últimos días de Cristo de la forma más sangrienta posible —y recrear la ilusión de estar viviendo en ese mismo tiempo con la inclusión del latín, hebreo y arameo—, permitan acercarse y facilitar la comprensión de los padecimientos de Jesús.⁷⁸⁵ Por otro lado, desde la oficialidad del cristianismo en el Imperio Romano (325 d.C.), hemos asistido a un alud de imágenes de la Pasión, como los ejemplos vistos en el tercer capítulo, que han ido bombardeando de forma constante la civilización occidental, alcanzado su eco en todo el globo, y que han terminado por normalizar la visión de la efigie de Cristo flagelado, golpeado y crucificado.

No obstante, el *Speculum Animea* es un producto hijo de su tiempo y pensado para un público determinado. Una audiencia que no sentiría rechazo al ver imágenes del Hijo del Hombre siendo acosado, torturado y muerto. Más bien, el sentimiento sería una mezcla de conmoción y gozo, pero sobre todo, de profundo amor. Por ello, sería

⁷⁸² DECKER, John R., 2015, p. 10-11.

⁷⁸³ SONTAG, Susan, 2003, p. 29-33.

⁷⁸⁴ SONTAG, Susan, 2003, p. 16-28.

⁷⁸⁵ “*Previewing it, critic Roger Ebert remarked on the excruciating torture Jesus undergoes. He is whipped, flayed, beaten, pierced, and denied water. ‘The movie is 126 minutes long, and I would guess that at least 100 of those minutes, maybe more, are concerned specifically and graphically with the details of the torture and death of Jesus. This is the most violent film I have ever seen’.*” KIRK, Robin, 2011, p. 22.

insostenible pensar que las escenas contenidas en el manuscrito que tratamos pudieran someterse a cánones estéticos, cuando no había nada más bello —y se nos recuerda precisamente en la descripción del rostro de Jesús en la sección XI de los misterios no historiados— que la redención por el sacrificio.

Desde los clásicos griegos hasta la actualidad, múltiples escritores e historiadores, como Umberto Eco con sus *Historia de la Belleza* (2004) e *Historia de la Fealdad* (2007), han ido ocupándose de analizar las dos nociones de fealdad y belleza, caras de una misma moneda, en distintas disciplinas que abarcan la propia visualidad artística, la poesía, la literatura o la música entre otros. San Bernardo de Claraval en su *Apologia ad Gullielum abbatem* (1125) escribió refiriéndose a la decoración de los capiteles de los claustros: “[...] ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística?”, plasmando la dicotomía entre la atracción y el rechazo ante las imágenes calificadas como feas y/o desagradables.⁷⁸⁶

Otro ejemplo, más contundente quizás, sería el *Laocoonte ó sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) por su trabajo comparativo entre belleza y fealdad a colación de la máxima horaciana *ut pictura poesis*. A través de contrastar fuentes escritas como la *Ilíada* o la *Divina Comedia* (ca. 1307) con distintas obras plásticas como el *Laocoonte*, Lessing establece unos paradigmas en los que sea plausible representar la belleza o la fealdad. Al respecto de esta última y separándola entre simple fealdad o repugnancia, dice que “En Homero, Héctor arrastrado, con el rostro cubierto de sangre y polvo y de esta mezcla impregnado, y pegados los cabellos, la barba, anchada y los cabellos cuajados de sangre —como dice Virgilio—, es un objeto repugnante, y por esta razón, cuanto más espantoso, tanto más conmovedor”.⁷⁸⁷ Aunque Lessing no concibe en modo alguno belleza en este tipo de representación —su concepto de belleza se basa en la “[...] armonía de las diversas partes que la vista abarca de una vez”,⁷⁸⁸ mientras que “[...] la fealdad exige que haya varias partes discordantes que es preciso asimismo abarcar de una vez”—⁷⁸⁹, es exactamente el aspecto emotivo lo que queremos destacar.

⁷⁸⁶ “[...] *quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas?*” Capítulo 29. Véase también DECKER, John R., 2015, p. 10.

⁷⁸⁷ LESSING, Gotthold Ephraim, 1993 [1766], p. 151-153.

⁷⁸⁸ Demanda él, además: “[...] *que estas partes estén yuxtapuestas, y como los objetos cuyas partes están así dispuestas son el objeto propio de la pintura, éste es el único arte que puede imitar la belleza física*”. LESSING, Gotthold Ephraim, 1993 [1766], p. 123.

⁷⁸⁹ LESSING, Gotthold Ephraim, 1993 [1766], p. 141.

Así, con “cuanto más espantoso, tanto más conmovedor”, implícitamente Lessing alude a la empatía, al acto de sentir compasión. Esta circunstancia que se da ante la contemplación de algo horrible, también se manifiesta ante la representación de la muerte, la sangre y el dolor. De este modo, las imágenes del ciclo de la Pasión se convierten en el catalizador perfecto para el entendimiento de esta dualidad ante el rechazo y la atracción de lo macabro, pues en ellas asistimos a la crudeza de los tormentos infringidos al Hijo de Dios, a la tortura de los ladrones y al sacrificio por la sangre.⁷⁹⁰ El *Speculum Animae*, como vamos a ver, es un buen ejemplo de este universo iconográfico en el que la concepción de lo bello y lo feo se entremezclan y difuminan para dar a luz a otro significado alejado de las puras cuestiones sobre la estética visual.

6.4. El *Speculum Animae* paso a paso

Antes de entrar a tratar el *Speculum Animae*, creemos conveniente apuntar que ocuparse de todas las imágenes contenidas en el manuscrito valenciano supondría un trabajo que se alejaría de la finalidad de la presente tesis. Atendiendo a lo comentado hasta ahora, las escenas que mayor interés poseen son aquellas en las que se retrata el sufrimiento de Cristo, necesarias para entender la empatía experimentada por las clarisas, y en las que asistimos o podemos encontrar una imagen de conversión. Por ello, haremos un recorrido por las diferentes escenas del volumen, deteniéndonos y poniendo mayor énfasis en aquellas que enfatizan más la amargura y el dolor.

6.4.1. La aflicción velada

La sangre y el dolor se manifiestan en el códice valenciano a modo de motivos recurrentes que van repitiéndose hasta agotar todas sus posibilidades. Pero además de las escenas de la Pasión encontramos otros acontecimientos que insinúan directa o indirectamente al suplicio, como es la ejecución de los santos inocentes (folio 8r) o la

⁷⁹⁰ Acerca de la representación del dolor y su relación en el arte del medievo, véase: PICKERING, Frederick P., 1970. HENGEL, Martin, 1977. MARROW, James, 1979. EDGERTON, Samuel, 1985. SCARRY, Elaine, 1985. PUPPI, Lionello, 1991 [1990]. COHEN, Esther, 1995, p. 47-74. MILLER, William Ian, 1997. MERBACK, Mitchell, 1999. COHEN, Esther, 2000, p. 36-68. BYNUM, Caroline W., 2002b, p. 3-36. FRANCO MATA, Ángela M^a, 2002, p. 13-39. BARAZ, Daniel, 2003. SONTAG, Susan, 2003. LIPTON, Sara, 2005, p. 1172-1208. MILLS, Robert, 2005. COHEN, Esther, 2009. CARLSON, Marla, 2010. TRACY, Larissa, 2012. DI BELLA, Maria Pia; ELKINS, James, 2013. DECKER, John R., & KIRKLAND-IVES, Mitzi, 2015. MCINTYRE, Michael, 2016, p. 381-398.

Caída de los ángeles (folio 3v), pues desde el momento en que la rebelión de los seguidores de Lucifer es contenida y son arrojados a los infiernos, inmediatamente pasan a ser atormentados, convirtiéndose así en el primer momento en la historia en que el dolor se manifiesta.⁷⁹¹ El *Speculum Animae* representa a los caídos como una especie de demonios con cabezas de animales y garras que son abatidos y empujados a unas fauces del averno desde las que surgen llamas (fig. 88).

Otro caso, si cabe aún más claro, sería el de Pecado Original (folio 4v, fig. 89). En esta ilustración aparece la representación amurallada de un jardín con un árbol en medio. Enrollada en su tronco, hay una serpiente que dirige su cabeza a una figura femenina, Eva, que sujeta un fruto en su mano. Un bosque de hojas, perladas con granadas que simulan ser el fruto prohibido y que de acuerdo con Hauf y Benito se identificaría con la unidad del universo, como expresión de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente, con la fecundidad y la muerte, coronan el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal.⁷⁹² A sus pies encontramos una calavera y a su siniestra, Adán. Aunque a priori no haya ningún elemento que aluda directamente al dolor, es precisamente la consecuencia de este acto lo que derivará en los padecimientos de la futura humanidad. El Padre Eterno castiga a Eva diciéndole “Multiplicaré los dolores de tus embarazos; con dolor darás a luz tus hijos” (Gen 3, 16) y a Adán “Maldita sea la tierra por tu causa. Con fatiga comerás de ella todos los días de tu vida. Te producirá espinas y zarzas, y comerás las plantas del campo. Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado, porque polvo eres y al polvo volverás” (Gen 3, 17-19).

No quisiéramos detenernos de nuevo en este pasaje que ya hemos desarrollado en el anterior capítulo, pero si nos gustaría recordar, para justificar su inclusión en el manuscrito, que es el resultado de la mordida lo que desemboca la desgracia de la humanidad, abocándola a una espiral de sufrimiento en pago por la deuda contraída por Adán y Eva y que solo empezó a ser saldada tras la llegada de Cristo. Ofreciéndose asimismo como víctima, el Hijo de Dios se convierte en un segundo Adán destinado a redimir al mundo del pecado.⁷⁹³ Por otro lado, como hemos visto, la aparición de la calavera a los pies del árbol se refiere al mismo Adán, convirtiéndose de esta manera, en una premonición de la crucifixión.

⁷⁹¹ COHEN, Esther, 2009, p. 198.

⁷⁹² HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 39.

⁷⁹³ BYNUM, Caroline W., 2007, p. 195-209.

En la escena, además, el texto reza: “De tres maneras fue vencido Adán, a saber: por soberbia, por avaricia y por gula”.⁷⁹⁴ Estos eran tres de los siete pecados capitales y se encuentran articulados de mayor importancia a menor: la soberbia por su inclinación a sentirse superior y romper la promesa con Dios; avaricia por desear más de lo que ya poseía, aunque estuviese prohibido; y la gula por el hambre, innecesaria, tanto física como espiritual, tan lleno como podía estar por todo lo que el Creador le había ofrecido. Por otro lado, en el escrito no hay en referencia a Eva, quien es la que habla con la serpiente y la que coge el fruto en la imagen, pues se había empezado a descargar parte de su culpa en la figura de Adán. La *Vita Christi* de Isabel de Villena era buen ejemplo de ello y su influencia más que notable en el monasterio. Por tanto, que no haya comentarios con respecto a Eva, podría ser un síntoma más que avale que el texto fue hecho pensando para las clarisas y por algún valenciano o en València, teniendo presente el contexto y el tiempo en que se elaboraba el *Speculum Animae*. Por otro lado, al tratarse de una obra centrada en la vida de Cristo, la caída es indispensable para que se dé la redención, por lo que Adán, como antítesis del Salvador, era más necesario para establecer este paralelismo.

Asimismo, creemos que no es casual la elección de la sierpe enroscada al tronco, pues recogiendo también dicho esquema el *Skizzenbuch*, podría ser otra referencia a la crucifixión. La disposición del reptil retorcido en el árbol podría anticipar a la serpiente de bronce, aquella cuya visión salvó a los israelitas y a la que se ha visto como una prefiguración de la crucifixión (Num 21, 4-9). La imagen del ofidio, al igual que las figuras religiosas —como las del mismo Cristo— encarnan un papel de intercesor entre el fiel y la divinidad, pues no era el reptil el que curaba, sino la misericordia de Dios; la imagen es solamente una auxilio visual y señal de la salvación. Al hilo, en el evangelio de san Juan se dice que: “Igual que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es debe ser levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que crea tenga vida eterna en él” (Jn 3, 14-15). Por lo tanto, aunque en el *Speculum Animae* no encontremos pasajes del Antiguo Testamento como prefiguraciones del Nuevo, la ilustración del Pecado Original es en sí misma una premonición de las Sagradas Escrituras; la Antigua Ley,

⁷⁹⁴ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 178. Original: “*En tres maneres fou vençut Adam, co és: per supèrbia, avaricia e gola*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 146.

superada por la llegada de Cristo pasa a convertirse en una metáfora narrativa de la propia Pasión.⁷⁹⁵

En cuanto a las imágenes del Redentor en esta primera parte de la infancia, cabe recordar que sus propios orígenes ya dejan entrever una angustia velada, con su nacimiento entre animales o la huida a Egipto. En el folio 6r aparece la escena del pesebre —con grietas y rota la estructura— y un niño Jesús que ni siquiera descansa en una cama de paja. Lo hace en el suelo, recostado en la capa de su madre, pues tal es la miseria que le rodeaba en el momento de la natividad.⁷⁹⁶

Sigue en el folio 6v (fig. 102) la representación de la circuncisión. El autor parece conocer el rito judío al presentar al *mohel* de rodillas con un cuchillo próximo a proceder con la ceremonia según prescripción de la Ley (Gen 17, 12 y Lev 12, 3).⁷⁹⁷ El sacerdote, posiblemente Simeón, se encuentra sentado en el sitio de Elías sujetando al niño desnudo mientras una leyenda en boca del sacerdote proclama: “*Es lo teu nom Jesús*” (Es tu nombre Jesús). En relación a este anuncio, Hauf opina que a causa de los exiguos datos ofrecidos por el Evangelio, parece ser que ha habido una transferencia temática y se ha establecido una relación con la circuncisión de Juan: “Juan es su nombre” (Lc 2, 59-63).⁷⁹⁸ Al lado del sacerdote, aparece la Virgen con un puñal clavado en el corazón, alusión a los dolores que recibe la madre al ver padecer a su hijo; de hecho, el texto incluye en los márgenes “*Comencen les dolós de la sacritíssima verge Maria*” (Comienzan los dolores de la sacratísima virgen María).⁷⁹⁹ La conexión entre la desnudez de Cristo y el derramamiento de sangre, si bien aquí aún no se ha producido, enlaza la circuncisión a la crucifixión a modo de prefiguración. Este nexo entre los dos acontecimientos ya se da desde el siglo XII, pero la incorporación del concepto del dolor es una innovación a partir del siglo XIV.⁸⁰⁰ A diferencia de siglos anteriores en los que, debido a la vinculación de este rito con el judaísmo y a la proclamación de perfección humana y divina de Jesús, se procuraba evitar la representación de la ablación del prepucio, con el cambio de espiritualidad centrada en retratar los últimos

⁷⁹⁵ Tanto Adán como Moisés son considerados como precedentes de Cristo, figuras de la futura consumación de la encarnación. AUERBACH, Erich, 1998 [1938], p. 43-130. MARROW, James, 1979. MELLINKOFF, Ruth, 1993, p. 141. EPSTEIN, Marc Michael 2002, p. 34-35.

⁷⁹⁶ COHEN, Esther, 2009, p. 209.

⁷⁹⁷ BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 351 y 355. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 42-43.

⁷⁹⁸ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 42.

⁷⁹⁹ MERBACK, Mitchell, 1999, p. 150-157. COHEN, Esther, 2000, p. 45-46. FULTON BROWN, Rachel, 2002. COHEN, Esther, 2009, p. 217.

⁸⁰⁰ COHEN, Esther, 2009, p. 223.

momentos del Hijo del Hombre, la herida y la sangre vertida se convirtieron en pruebas de la encarnación y premonición de la Pasión y de la superación del Antiguo Testamento por el Nuevo, ejemplificado por el bautismo.⁸⁰¹

Aunque la imagen sigue de cerca el modelo del *Skizzenbuch* (folio 10r), la vinculación entre la circuncisión y la premonición de la Pasión y el dolor de la Virgen, es un tema que también encontramos en la pintura valenciana. El ejemplo que mayor deja traslucir esta conexión sería el *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo* (ca. 1440, Museo Nacional del Prado), anteriormente atribuido a Louis Alincbrot (fl. 1432-1463) y recientemente al Maestro de las Horas Collins (fig. 103).⁸⁰² Si bien las últimas investigaciones han situado la confección del retablo en los Países Bajos del sur, el programa iconográfico debió articularse en València, donde iba destinado, quizás, bajo el mecenazgo de Eximén Pérez de Corella (m. 1457). La obra, dividida en tres compartimentos, representa en el de la izquierda la circuncisión; en la central hay tres escenas que se desarrollan tanto dentro como fuera de Jerusalén: Jesús en el Templo con los doctores, el camino del Calvario y la crucifixión; en la lateral derecha se encuentra la Piedad y el sepulcro. En los tres paneles el nexo de unión es el padecimiento de la Virgen, ya detectado por Post, aunque Susie Nash expone que no solamente es la compasión de María por los tormentos de su hijo, sino el dolor por su ausencia física.⁸⁰³ La realidad es que el tríptico refleja tanto el sufrimiento corporal de Cristo como el espiritual y psicológico de su madre, tal y como también queda expresado en el *Speculum Animae*. De hecho, en València es notable la popularidad y devoción a la Virgen y, por extensión, también a sus dolores, temática que queda recogida en la literatura mística con ejemplos como *Lo Passi en Cobles* o el *Tractat de la Passió* atribuido a Francesc Eiximenis⁸⁰⁴ y en el imaginario artístico con esas Marías sujetando el cuerpo quebrado de Cristo o exteriorizando su sufrimiento (fig. 12 y fig. 46).

⁸⁰¹ STEINBERG, Leo, 1996 [1983], especialmente p. 364-389. BYNUM, Caroline W., 1986, p. 399-439. MATTELAER, Johan J.; SCHIPPER, Robert A.; DAS, Sakti, 2007, p. 32. GARROWAY, Joshua, 2012, p. 303-322. JACOBS, Andrew S., 2012.

⁸⁰² NASH, Susie, 2014, p. 175-191.

⁸⁰³ POST, Chandler Rathfon, 1938, p. 155-156. MOLINA FIGUERAS, Joan, 2000, p. 102. NASH, Susie, 2014, p. 177.

⁸⁰⁴ <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100733&page=1> (15/04/2019)

6.4.2. Ante el pórtico del tormento: la flagelación

Si bien la imagen del dolor se confirma incluso en escenas en donde no está explícitamente representado, es en el ciclo de la Pasión donde la recreación de lo grotesco es más notable. El arresto se inicia en el folio 18r, pero es en el siguiente donde se da paso a la experimentación del sufrimiento. En dicha página, Cristo es ultrajado atándole una cuerda al cuello, recibiendo escupitajos y aceptando impasible la perforación de su mejilla derecha por medio de una vara. En esta escena la presencia de la sangre empieza a hacerse palpable, tanto en la figura del Salvador como en la del sirviente del Sumo Sacerdote, Malco, cuya oreja ha sido seccionada por el apóstol Pedro. A esta imagen le sigue el folio 19r (fig. 104), donde vemos a Cristo en el suelo siendo aporreado por sus captores con los puños y con garrotes. De esta ilustración queremos destacar el hecho de que se incluya, por vez primera en el códice, el bloque de clavos. La fama de este instrumento, que se adhiere a los pies de Cristo para que incluso el caminar se convierta en un calvario, llegó a tal auge, que incluso se convirtió en un *arma Christi* y pasó a ser venerado como tal.⁸⁰⁵ En el *Speculum Animae*, la presencia del bloque es una constante que se repite casi de forma ininterrumpida en las escenas de la Pasión y que, según James Marrow, podría remitir al castigo que impone Dios a Adán: “Te producirá espinas y zarzas” (Gen 3, 18). Así, la maldición del primer hombre acompaña a Cristo no solamente en la muerte, sino también durante toda la Pasión, como recordatorio del acto de expiación al que había accedido el Hijo de Dios.⁸⁰⁶

En el folio 19v (fig. 93) encontramos una de las iconografías más impactantes, y, sin embargo, con no demasiada difusión: Cristo arrojado al río de Cedrón. En la ilustración aparece el Salvador dentro del agua con la cabeza sobre una piedra. De su boca mana una fuente de sangre que se derrama sobre el arroyo mientras que tiran de su cuello mediante una cuerda; a la izquierda de la composición, tres judíos llevan garrotes y uno de ellos pisa el hombro de Cristo. Tanto Benito como Hauf, por la infrecuencia de dicha escena en el panorama artístico, al menos en la península Ibérica, se ocuparon de analizarla. Mientras que Benito se recreó en la descripción gráfica,⁸⁰⁷ Hauf procuró buscar una fuente plausible para la incorporación de este pasaje, derivado de relatos

⁸⁰⁵ James Marrow analiza su origen, historia y desarrollo en el último capítulo de su *Passion iconography*. MARROW, James, 1979, p. 171-189.

⁸⁰⁶ MARROW, James, 1979, p. 103.

⁸⁰⁷ BENITO GOERLICH, Daniel, 1993, p. 351-352 y 359.

apócrifos, en el *Speculum Animae*. Según propia descripción del manuscrito valenciano, se dice que:

“Como Jesús [...] violentamente de peso dio con los dientes sobre una gran piedra que era dentro del agua, de cuya caída algunos de los dientes se le arrancaron [...]. Y como Jesús, del gran golpe dolorido, de fácil levantarse no pudo, con una cuerda lo tiraron arrastrándolo, todo de la dicha agua humedecido, y sobre esto rieron en Él cruelísimamente”.⁸⁰⁸

Aunque Hauf no encuentra relación con las obras de san Bernardino, sí lo hace en las del franciscano Querubín de Spoleto (1414-1484) y sus *Sermones cuaresmales* (segunda mitad del siglo XV).⁸⁰⁹ Marrow, por otra parte, conecta este suceso con el Sal 110, 7 (“En el camino beberá del torrente, por eso levantará la cabeza”) y en menor medida, el Sal 69, 2. A su vez, no duda en considerar la *Vita Christi* del de Sajonia como la creadora de la historia del arroyo de Cedrón.⁸¹⁰

A este episodio le sigue el particular calvario que ofrecen los verdugos a Cristo: puñetazos, escupitajos, tirones de pelo y barba, imprecaciones, etc., todo ello rodeado de la sangre que poco a poco va manando de su maltrecho cuerpo. Llegamos así al folio 24r, en el que el Hijo de Dios “[...] contra la disposición de la natural rectitud, volvieron la cabeza abajo a quien fue siempre el único recto entre los hombres”⁸¹¹ y, sujetado por cuatro verdugos, recibe un escarmiento en los genitales. Aunque la imagen no llega a retratar ese momento —Cristo aún mantiene su vestidura—,⁸¹² sí lo hace, por el contrario, el texto del *Speculum Animae*, cuya fuente podría ser de nuevo Querubín de Spoleto, que apunta: “Son tan horrorosos los vilipendios que hicieron al Señor, que los santos evangelistas no los quisieron escribir” y “Así hirieron y deshonraron las partes

⁸⁰⁸ El texto completo y en original dice: “*Diu lo benaventurat sant Bernardí: ‘Com Jesús fos pervengut a la fi de l’ort, juxta lo qual corria lo torrent de Cedron, los dits ministres passaren Jesús, ab les mans tres liguades, per l’aygua, hon violentment de pes donà bochadents sobra una gran pedra que era dins l’aygua, de la qual cayguda a algunes de les dents se li arrancaren, d’on gran còpia de sanch llançà per la bocha. E com Jesús, del gran colp adolorit, de fàcil llevar no.s pogués, ab una corda lo tiraren rocegant, tot de la dita aygua humectat, e sobre açò yrrÿren en Ell crudelíssimament’.* Contempla com lo Senyor, tot banyat de la aygua del dit torrent, sobrevenint la freda nit com tremola de fret, car volgué la sensitiva part dexar a son pes perquè moltes maneres de penes concorreguessin en nostra redempció, per bé la mort fou principal.” HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 161.

⁸⁰⁹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 161. HAUF I VALLS, Albert G., 1997, p. 45-46.

⁸¹⁰ Un listado de obras en donde puede encontrarse representado este pasaje apócrifo en: MARROW, James, 1979, p. 104-109.

⁸¹¹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 197. Original: “[...] *contra la disposició de la natural rectitut, giraren lo qui sols fon sempre dret entre ls hòmens*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 164.

⁸¹² BENITO GOERLICH, Daniel, 1993, p. 359-360.

secretas de Jesús”.⁸¹³ Se insinúa de este modo la crueldad de los judíos que, en su interés por atormentar el cuerpo de Cristo, llegaron a agredirlo sexualmente.⁸¹⁴

Tras más golpes y escupitajos, llegamos a los folios 28v y 29r, la flagelación. Esta se narra en Jn 19, 1, y es prefigurada en Is 1, 6; Is 63, 1-2. En el *Speculum Animae* aparece en las dos escenas Cristo rodeado por cuatro verdugos que le tiran de los cabellos a la par que azotan su espalda y su pecho. El manuscrito es realmente fiel a la evocación de Is 1, 6, pues: “Desde la planta del pie hasta la cabeza no hay en él nada sano: heridas, contusiones y llagas supurantes, ni cerradas, ni vendadas, ni suavizadas con aceite”.⁸¹⁵ En el *Skizzenbuch* las escenas están alteradas y primero se le flagela el torso y después la espalda, mientras que en el *Speculum Animae* es al contrario. Este recrudescimiento en la flagelación con la sangre salpicando el suelo, el conocimiento de las distintas variantes del *flagrum* y de métodos de tortura —detectado en multitud de obras de la misma temática desde el siglo XIV— puede responder a la concepción de los castigos y ajusticiamientos como un espectáculo. Pese a que no hay regocijo ante la visión de los tormentos de Hijo del Hombre, la tortura y ejecución pública —así como la autolesión devocional y uso médico en el ámbito privado—, durante el medievo era una constante a la que asistía multitud de público y que a su vez permitió poder desarrollar un tipo de iconografía que se trasladó a los martirios de los santos, del propio Cristo y también de los dos ladrones.⁸¹⁶ En el margen inferior del folio 29r se exhorta, como recomendación para la meditación de este episodio, que se considere la pluralidad, longitud, latitud, cantidad y profundidad de las heridas de Jesús.

6.4.3. El estigma del verdugo

En estas cuatro últimas escenas tratadas no solamente se remarca el padecimiento que sufre el Hijo del Hombre, sino que, además, se pone especial relevancia en sus martirizadores, los judíos. Siendo el ciclo de la Pasión el tema más importante y

⁸¹³ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 197. Original: “*De tanta feredat foren les vergonyes que feren al Senyor, que ls sants evangelistes no les an volgudes scriure*”. “*Ací desonestaren e fer[i]ren les secretes parts de Jesús*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 164.

⁸¹⁴ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 80-81. HAUF, Albert G., 1997, p. 45-47.

⁸¹⁵ MARROW, James, 1979, p. 134-141. MERBACK, Mitchell, 1999, p. 70.

⁸¹⁶ Acerca de la tortura y el dolor como espectáculo, véase: MERBACK, Mitchell, 1999, p. 101-157 y 266-303. COHEN, Esther, 2009.

desarrollado en el *Speculum Animae*, necesario para la experimentación por parte de las religiosas, también deberían serlo los perpetradores de su tormento y muerte. No se podrían entender los suplicios de Cristo sin la activa participación del pueblo de Israel. Aunque en general, las ilustraciones del códice valenciano son las mismas que en el *Skizzenbuch* —con algunas variantes—, cuando se trata de representar a los judíos, el *Speculum Animae* incorpora algunas variaciones o elementos con los que reforzar su carácter negativo. El folio 30v es esclarecedor en este punto, pues Pilato, cuando presenta al ensangrentado *Ecce Homo*, pregunta a los judíos: “¿No tenéis vergüenza de ser difamados por el mundo de haber matado vuestro rey”, a lo que le responden: “¡No le tenemos como a rey nuestro! Fuera, fuera de nuestra vista, crucifícale”.⁸¹⁷

Si recordamos, el propósito de ambas obras era distinto y también debía serlo la forma de enfrentarse a las imágenes. Por un lado, el *Skizzenbuch* cabría entenderlo como una *Vita Christi* iluminada, centrada no solamente en el ciclo de la Pasión, sino también en otros episodios de su vida. Asimismo, el cuaderno de Wolgemut incluye algunos folios donde la protagonista es la Virgen María, retratando su dolor como espectadora principal del tormento de su hijo. Como Stefan Matter ha señalado, el programa iconográfico se corresponde aproximadamente con el de los Libros de Horas y otros volúmenes devocionales del último medievo.⁸¹⁸ Por el contrario, el *Speculum Animae* pone especial énfasis en los episodios de la Pasión. Por ello, los judíos, aunque siguen siendo una plasmación del *Skizzenbuch* a todos los efectos, en el códice de París se añaden expresiones y atributos faciales deformes o exagerados y vestidos a la moda oriental. Esto era típico de la imagen del judío en las muestras visuales de este tiempo y de los que se conocen numerosos casos, como los ya citados retablo de Vallbona de les Monges y de Villahermosa del Río (fig. 15 y fig. 18) o la predela con ocho escenas de la Pasión de Cristo de Joan Reixach (fig. 6). Al respecto, es llamativa la escena de los ángeles arrojando a sus congéneres caídos a las fauces del infierno en del retablo de san Miguel Arcángel de Jaume Mateu (documentado en València entre 1402-1452) del Museu de Belles Arts de València, puesto que uno de ellos va tocado con un gorro frigio, símbolo asociado a Oriente y que se vincula con el *pilleus cornutus* judío (fig. 105).

⁸¹⁷ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 201. Original: “[...] *no aveu vergonya siau pel món diffamats aureu mort lo vostre rey?*” y “*No.l tenim per nostre rey! Tol, tol.lo davant nostres ulls e crucifica'l*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 168.

⁸¹⁸ MATTER, Stefan, 2014, p. 207.

En el *Speculum Animae*, uno de los ejemplos más sugerentes es el del folio 34r (fig. 97), en el que un judío clava los pies de Cristo en la cruz con una media luna sonriente que le atraviesa la cara. No quisiéramos sugerir que en la obra de Wolgemut el judío no quede ridiculizado ni con semblantes de satisfacción ante el martirio de Cristo, pero en el manuscrito valenciano esta caricaturización es más acusada y el rol de los verdugos más acentuado. Así, mientras que en el *Skizzenbuch* parece ser que los judíos son representados como instrumentos de la Pasión, en el *Speculum Animae* son deicidas, renunciado a la compasión o la piedad frente a los abusos que vierten sobre Cristo. Para Paulino Rodríguez, el manuscrito es, de hecho, una obra que ejemplifica el antijudaísmo por la descarnada violencia protagonizada por los ejecutores de Cristo y que provoca, por un lado, compasión a las espectadoras, y, por otro, rechazo ante el carácter criminal de los judíos.⁸¹⁹ Veamos algunos ejemplos.

El folio 13r da paso al ciclo de la Pasión y en él aparecen seis judíos sentados (fig. 106). Con narices grandes y alargadas, barbados y con sombreros y ropajes que intentan imitar el estilo oriental, Anás y Caifás presiden “[...] el maligno consejo celebrado para tratar tu [Cristo] muerte, el cual culminó y llegó a su fin con la determinación de Caifás, quien proféticamente concluyó que debías morir antes de que todo el pueblo pereciese”.⁸²⁰ El mismo Anás, por medio de una filacteria, le pregunta a Caifás qué pueden hacer, puesto que: “[...] Si le dejamos así creerán en él todos y vendrán los romanos y nos quitarán el cargo” a lo que Caifás responde: “[...] ¿ni pensáis siquiera que os conviene que un hombre muera por el pueblo, antes de que perezca la nación entera?”.⁸²¹ En la parte superior, empieza el texto que acompaña a la imagen, pidiendo a Jesús que imprima en la memoria las “[...] señas de tu durísima Pasión” y que lo primero que hay que recordar es la asamblea que lo llevó a la muerte. Así pues, la inserción de este momento debería entenderse como requerimiento necesario para constatar que el causante del sino de Cristo fue su propio pueblo que, egoísta y cobardemente prefirieron sacrificar al Hijo de Dios que perder sus privilegios.

⁸¹⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2009, p. 150-154.

⁸²⁰ “[...] lo malignant consell que de la tua mort fon celebrat, lo qual à obtès conclusió e fi en la determinació de Cayphàs, qui prophèticament devies morir conclogué, ans que tota la gent perís.” HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 156.

⁸²¹ “Vosaltres no sabeu res, ni cogitau expedient és a vosaltres que hun hom muyra per lo poble, ans que tota la gent perixqua?.” “Què farem? Que aquest hom fa grans senyals. Si així.l dexam, tots creuran en Ell, e vendran los romans e tolran-nos lo loch’.” HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 156.

Si nos detenemos un momento en las vestiduras, vemos que Anás y Caifás van tocados cada uno por una mitra con la inicial de cada nombre para reconocerlos. En el imaginario medieval, la máxima autoridad eclesiástica, a excepción del papa, era la de los cardenales y obispos. De este modo, cuando se hacía referencia a un alto dignatario religioso, fuese gentil, judío o islámico, era probable que se refiriera a él como obispo, cargo más popular. Del mismo modo, también la pintura desarrolló una iconografía en la que poder plasmar e identificar al sumo sacerdote hebreo. Aunque se conocen descripciones veterotestamentarias del atuendo de estos (Ex 28), de acuerdo con Joaquín Yarza se sigue esta fórmula debido a la idea de “medievalizar” el mundo, haciéndolo más inteligible. De este modo, la actualización de las vestiduras se convertía en un medio de para aproximar una visión del pasado a la contemporaneidad.⁸²²

Sigue el folio 14v con la expulsión de los mercaderes del Templo, pasaje extraído de Mt 21, 12-13; Lc 19, 45-46 y Jn 2, 13-17. En Ex 23, 15 se estipula que los israelitas no podían presentarse en el santuario con las manos vacías, debían hacerlo con algún animal para el sacrificio. Para facilitar el cumplimiento a los peregrinos y visitantes lejanos, en los atrios del Templo se dispuso un servicio de compraventa de bestias. No obstante la buena intención, la solución había degenerado en pecado de la usura. En la imagen vemos a Cristo enarbolando un flagelo y azuzándolo contra los cambistas y vendedores, demostrando su celo por la casa de Dios y por la herejía que suponía negociar en ella. Les increpa que: “La casa de mi Padre es casa de oración, y vosotros la habéis convertido en cueva de ladrones”.⁸²³ La acusación es clara, los judíos han convertido el lugar sagrado en una estancia de trapicheos y corrupción en la que obtener beneficios económicos y terrenales. Es por ello, que en la composición aparece una mesa arrojada al suelo y dos bolsas con monedas esparcidas por la sala. Los mercaderes salen del Templo llevándose con ellos sus preciados sacos, símbolo de avaricia. Así pues, del mismo modo, también se condensa en la escena otra de las acusaciones achacadas contra los judíos, la de la usura.

⁸²² YARZA, Joaquín, 1993-1994, p. 731-748. Ruth Mellinkoff, por su parte, cree que la concepción de la mitra deriva de la imagen cornuda de Moisés que terminó por estandarizarse y convertirse en la tiara vinculada al sacerdocio cristiano y hebraico, aunque esto resulta más inverosímil. MELLINKOFF, Ruth, 1987, p. 145-158.

⁸²³ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 190. Original: “*La casa del meu Pare, casa de oració és, e vosaltres l’aveu feta cova de ladres*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 157.

Más adelante, en el folio 18r (fig. 90) asistimos al momento en el que, de acuerdo con el evangelio de san Juan (Jn 18, 4-6), cuando van a prender a Cristo al Getsemaní, preguntan por Jesús el Nazareno, a lo que él les responde “Yo soy”. La fuerza de sus palabras hace caer a los soldados y eso es precisamente lo que vemos en la imagen, al Hijo de Dios de pie con una leyenda enfrente se lee: “*Yo so*” y a los judíos retroceder y derrumbarse a sus pies. No obstante, lo más destacable de la escena son los emblemas que aparecen en los escudos de dos de los judíos y que no se hallan en el *Skizzenbuch*: una estrella de David y tres lunas. De hecho, ni si quiera encontramos estos elementos defensivos en la obra de Wolgemut. En el *Speculum Animae*, la forma de estos, además, no es la que se pintaba en la península Ibérica durante este tiempo. Debido a la gran presencia de musulmanes, la adarga, hecha con cuero y utilizada por la milicia islámica, se normalizó como un atributo en las representaciones de la soldadesca sarracena. Sin embargo, en el manuscrito valenciano hay también otros tipos de escudos. Esto podría darnos una pista de las intenciones u orígenes del/os ilustrador/es, pues cualquier pintor de la península conocería como serían las adargas.⁸²⁴

6.4.3.1. Lunas y estrellas

Con respecto al hexagrama, si bien actualmente está ligado íntimamente al judaísmo, no siempre fue así. Como apunta Gershom Scholem, el *Magen David* debe más a la cabalística y a la magia que al mundo religioso judío. Por el contrario, fueron los “[...] *arabi, che in generale hanno mostrato uno straordinario interesse per tutte le scienze occulte, hanno reso molti di questi termini assai popolari, e si sono pure occupati sistematicamente di magia ben prima dei «cabbalisti patrici»*” los que emplearon más a menudo el escudo de David, tanto por su faceta decorativa, especialmente durante el periodo almohade, como por la conexión con la magia. Debido a sus propiedades apotropaicas, se popularizó como un talismán contra las fuerzas demoníacas, llegando a incluirse en el emblema de la mezuzá, una pieza de pergamino que contenía versos de la Torah (Dt 6, 4-9 y 11, 13-21) y que se adhería en un receptáculo en las jambas de las puertas de las casas judías.⁸²⁵ Con el tiempo, por su faceta de amuleto y por entenderlo

⁸²⁴ PAVÓN, Basilio, 1985, p. 397-450. SOLER DEL CAMPO, Álvaro, 2000, p. 228. BERNIS, Carmen, 2001, p. 327-328.

⁸²⁵ SCHOLEM, Gershom, 2013 [1948], p. 80-92. P. PATTON, *op. cit.*, 2012, p. 128.

como una insignia mágica, se llegó a vincularlo con la Menorá, el candelabro de siete brazos, hasta el punto de conseguir desplazarlo y relegarlo.⁸²⁶

Esto demuestra que el hexagrama podía asociarse simultáneamente a la cultura islámica y judía, permitiendo una fluidez que facilitó que, con el tiempo, el uso del símbolo, junto con otros elementos de origen islámico como la escritura árabe o motivos ornamentales, situaran a judíos y musulmanes codo con codo como enemigos de la fe cristiana.⁸²⁷

No obstante, el *Magen David* fue usado también por artistas cristianos como recurso decorativo, aunque en menor medida y especialmente a partir del siglo XIV, pues entendían el hexagrama como símbolo del linaje real de Cristo en la tierra. Él era descendiente del rey David, lo que significaba, que además de ser rey en los cielos, también lo era entre los hombres. Por ello, era comprensible la inclusión del emblema en espacios cristianos como en el pavimento de la iglesia de Santa María la Blanca en Parque del Castillo (Burgos) o el rosetón de las catedrales de Burgos y València (fig. 107).⁸²⁸

De este modo, según Pamela Patton:

*“Rather than in Islamic or Jewish culture, then, it was in the hands of thirteenth- and early fourteenth-century Christian artists that the hexagram’s potential as a religious symbol was most powerfully exploited. For these artists, the motif’s comparative scarcity in Christian contexts must have rendered it an effective sign by which to distinguish both Jews and Muslims from Christians as a body”.*⁸²⁹

Así pues, en contra de lo que se da por supuesto, la estrella de David no fue un símbolo escogido por el judaísmo para representar su religión, como lo fue la cruz en el cristianismo. Por el contrario, se les impuso como distintivo bien entrado el siglo XVI, pues como bien argumentan Marcel Bulard y Giuseppe Capriotti, el símbolo que los identificaba era el del escorpión.⁸³⁰ Aunque como hemos visto, sí había una utilización mágico-cabalística y decorativa del escudo de David, ni era autoimpuesto ni tenía una

⁸²⁶ SCHOLEM, Gershom, 2013 [1948], p. 101-103.

⁸²⁷ PATTON, Pamela, 2012, p. 131.

⁸²⁸ SCHOLEM, Gershom, 2013 [1948], p. 73-74, 80-81 y 101-103. PATTON, Pamela, 2012, p. 128-131. FRANCO, Borja, 2016, p. 108-110.

⁸²⁹ PATTON, Pamela, 2012, p. 129.

⁸³⁰ BULARD, Marcel, 1934, p. 31-32. BULARD, Marcel, 1935. SCHOLEM, Gershom, 2013 [1948]. CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014.

connotación negativa. Prueba de ello la encontraríamos en la sinagoga Blanca de Cafarnaúm, del siglo III o IV (fig. 108), o en el ornato de estuco tallado en el pasillo central de la sinagoga de Santa María de la Blanca de Toledo (fig. 109).⁸³¹ Otros casos, dentro de la Corona de Aragón, serían las cubiertas de dos *libri iudeorum* de la villa catalana de Puigcerdà (Arxiu Històric Comarcal, 8). Uno de ellos está datado en 1286-1287 y la estrella de seis puntas aparece con líneas dobles y rodeada por una cuerda. En el centro, de perfil, hay un rostro con labios prominentes, nariz afilada y barba rala (fig. 110). El otro proviene del siglo XIV y sigue la misma estructura, pero sin la figura judía.⁸³² Según Patton, el añadido de la imagen cabría datarlo a principios del 1300, por la similitud en el formato. En ambos casos, no habría un uso peyorativo del escudo de David, pues solamente se disponen para identificar los libros como no cristianos. Es más, es precisamente el retrato del judío el que da sentido al hexagrama.⁸³³

Otro ejemplo sería el retablo de San Miguel y San Pedro (1432-1433) de Jaume Cirera y Bernat Despuig (documentado a partir de 1383-1451). En la tabla de la crucifixión, en la parte izquierda entre la amalgama de soldados ondea un estandarte con la estrella de David y que cabría entender como identificador de los agresores de Cristo, siendo pues, otro temprano ejemplo del uso del hexagrama vinculado al pueblo de Mosis (fig. 111).

También el *Speculum Animae* el *Magen David* tiene una connotación negativa, marcando a los soldados como agentes de Sanedrín. Además, aparece tanto aquí como en el folio 36r, durante la crucifixión, dejando claro su uso como recurso identificativo. Por otro lado, el arresto da paso a las primeras afrentas que se sucederán a lo largo de toda la Pasión, y en la página siguiente, podemos ver que Cristo ya es escupido y golpeado. En el texto, de hecho, se dice que: “[...] irrumpieron contra Él aquellos crueles criados como lobos hambrientos sobre el cordero, cuidando satisfacer en Él su malicia tanto como les fuera permitido”.⁸³⁴ En esta imagen no se representa la estrella

⁸³¹ SCHOLEM, Gershom, 2013 [1948], p. 71. PATTON, Pamela, 2012, p. 130.

⁸³² En su libro *Art of Estrangement*, Patton argumenta que en la primera cubierta solamente se encuentra la estrella sin el añadido del semblante. No obstante, en la imagen que añade, aparece al pie de foto la datación del primer volumen. Además, al acudir al original, se puede ver que el dibujo del rostro dentro del hexagrama coincide con la datación del primer *liber iudeorum*, por lo que cabría entender una confusión a la hora de atribuir las ilustraciones a los libros correspondientes. Véase: PATTON, Pamela, 2012, p. 128.

⁸³³ PATTON, Pamela, 2012, p. 128.

⁸³⁴ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 194. Original: “[...] irruyren aquels cruels ministres en Ell com famolents lops en lo anyel, en lo qual cascú s’estudià s’pletar la sua

de seis puntas, pero aparecen tres medias lunas, como en la página anterior y, de nuevo, en el folio 36r.

Respecto a estas, cabría entenderlas como una referencia al mundo musulmán. Los orígenes de la de medialuna o *hilāl* como símbolo islámico son inciertos, aunque aparece tempranamente en el arte, testimoniados en los mosaicos de la Cúpula de la Roca (687-691). También puede detectarse en textos que mencionan que Umar había colgado dos adornos con forma de media luna en la Kaaba.⁸³⁵ El *hilāl* ha sido un elemento importante y destacable en la ley religiosa musulmana para el calendario lunar islámico, en la fecha de la peregrinación a la Meca, en el Ramadán y en el mes de ayuno. En el arte, la medialuna aparece de forma subsidiaria en monedas de los emperadores sasánidas, al menos, desde la época intermedia (379-498), donde terminará por ubicarse en los laterales junto a la estrella de cinco o seis puntas; véanse los tempranos ejemplos en las de Kavad I (449-531). Esto se convertirá en una constante utilizada también por los califas omeyas tras su conquista del Imperio sasánida (651). Asimismo, fue utilizado como emblema decorativo en las prendas que llevaban los caballos reales, práctica basada en una tradición sasánida que fue adoptada por los otomanos. Desde el siglo XII, la luna creciente también se empleó en el Zodíaco por su conexión con cuestiones astrológicas y mágicas.⁸³⁶

Dado que la medialuna se destinaba a edificios seculares, estandartes militares y textiles, hay muy poca asociación con el culto, sin demasiados ejemplos de su uso en las mezquitas hasta prácticamente a partir del siglo XVIII. Por lo tanto, parece ser que el *hilāl* no fue tan significativo religiosamente para los musulmanes y tuvo más un carácter decorativo y político, más destacable durante el período otomano tras la conquista de Constantinopla (1453).⁸³⁷ Este uso de la luna creciente por los turcos podría deberse a la influencia bizantina, pero Pamela Berger afirma que el símbolo debería haber sido

malícia tant com li fo permès”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 160-161.

⁸³⁵ GRABAR, Oleg, 1959, fig. 5. HEIDEMANN, Stefan, 2001, fig. 2.6. Para ejemplos persas de finales del siglo séptimo, véase: figs. 2.7-2.13. BERGER, Pamela, 2012, p. 241. Consúltese también: ETTINGHAUSEN, Richard, 2012, fig. 8.

⁸³⁶ LEWIS, Bernard; MÉNAGE, Victor Louis; PELLAT, Charles; SCHACHT, Joseph (eds.), 1986, p. 379-385. CAMPO, Juan E., 2008, p. 479-480. NETTON, Ian R. (ed.), 2008, p. 233-234.

⁸³⁷ LEWIS, Bernard; MÉNAGE, Victor Louis; PELLAT, Charles; SCHACHT, Joseph (eds.), 1986, p. 383.

tomado de la iconografía real persa y de su sistema astronómico.⁸³⁸ Como observa Ünver Rüstem, el *hilāl*, en estos primeros años de consolidación del poder otomano:

“[...] seems to have acquired its Islamicness in a somewhat accidental and cumulative manner: used and reused in the contexts of holy war and congregational prayer, the motif gradually transcended the factors behind its original embrace —its kingly and auspicious overtones and aesthetic appeal— to become an emblem more firmly tied to Islam itself.”⁸³⁹

En el *Speculum Animae* el *hilāl* aparece en cada ocasión tres veces, lo que se conoce como las *tre lune* o la *trelune*. Sobre esta particularidad no hemos podido hallar una explicación coherente, pues el manuscrito valenciano no es el único en representar las medialunas. Por ejemplo, aparece en la serie de los tapices de la Dama y el Unicornio (ca. 1500, Musée de Cluny, París, fig. 112), aunque en este caso alude al escudo heráldico de la familia Vistes,⁸⁴⁰ y en obras coloniales de fecha tardía que escapan a nuestro análisis en las que el protagonista es Santiago Matamoros como el *Santiago matando musulmanes* (autor desconocido de la escuela de Cuzco, siglo XVIII, New Orleans Museum of Art, fig. 113).⁸⁴¹

No obstante, estos casos se alejan cronológica y espacialmente del contexto del *Speculum Animae* y encontrar una vinculación entre ellos y el manuscrito resultaría forzado. Deberíamos volver la vista a otros ejemplos más cercanos al tiempo y territorio que tratamos y que nos diesen alguna pista del porqué de las tres medialunas. En la *Batalla de Orán* de Juan de Borgoña (1521, Capilla Mozárabe, Toledo) se puede apreciar, en la cima de una colina, un enjambre de caballeros, lanzas en ristre, huyendo de las tropas españolas al mando de las cuales estaba el cardenal Cisneros. A la cabeza de los soldados que abandonan el campo de batalla, un jinete enarbola las tres medialunas, emblema inequívoco de que las tropas en fuga son musulmanes y que se contraponen a las cruces que lucen las milicias cristianas (fig. 114).⁸⁴²

⁸³⁸ BERGER, Pamela, 2012, p. 164.

⁸³⁹ RÜSTEM, Ünver, 2019, p. 48.

⁸⁴⁰ GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a, 2004, p. 79-96. WILLIAMS, Shelley, 2009.

⁸⁴¹ Alejados de nuestro tiempo y geografía, solamente por reseñar su vinculación al mundo oriental, también se pueden encontrar en las marcas de agua de los papeles manufacturados de los siglos XVII y XVIII que eran exportados al Levante desde Venecia, Trieste y Livorno. Como estos textos eran producidos para ser enviados a Oriente, donde la religión mayoritaria era el islam, las medialunas podrían haberse añadido como un patrón identificativo. BRIQUET, Charles-Moise, 1907, p. 314-315. ABBOTT, Nabia, 1938, p. 61-65. NIKOLAEV, Vsevolod, 1954. MARTIN, Graeme B., 1994, p. 600. GHANEABASSIRI, Kambiz, 2010, p. 77.

⁸⁴² En el poema que escribe Lope de Vega (1562-1635) de las *Fiestas de Denia* (impreso en 1599), encomio a la nobleza —de entre la que destaca el Duque de Lerma (1553-1625)— y al monarca Felipe III

Si bien parece claro que los tres *hilāl* eran un símbolo asociado con el islam, no lo es tanto el porqué de la elección de tres y no una sola. La explicación podría provenir del sueño de Osman, una historia sobre el mito fundacional de la dinastía otomana según la cual, Osman I (ca. 1284-1324) tuvo una visión de la luna hundiéndose en su pecho y de un árbol surgir de su tienda hasta crecer y cubrir el mundo entero. Esto fue interpretado como una premoción del poder que ostentaría su descendencia, y así, el astro pasó a desempeñar un papel fundamental para esta familia. Con la conquista de Constantinopla por parte de Mehmet II el Conquistador (1432-1481) el 29 de mayo de 1453, el linaje que había fundado Osman iniciaba su época de esplendor y el *hilāl* adoptaba una sólida importancia en la simbología política otomana. El nuevo sultán empezó a utilizarlo como emblema heráldico en los regalos que enviaba —según una leyenda, porque la madrugada que entró en Constantinopla había una medialuna en el cielo— y pasó a vincularse con el pueblo turco.⁸⁴³

Pero la inclusión de las tres lunas como distintivo habría que buscarlo en las *sancaks* o estandartes que se llevaban a la batalla o a la peregrinación a la Meca. Sin ningún significado ideológico aparente en esta decisión, la realidad, es que se codificó como un emblema asociado al turco que obtuvo una especial relevancia en el arte peninsular pues eran estos pendones lo que los soldados veían cuando se enfrentaban a las fuerzas otomanas.⁸⁴⁴ Se entiende de este modo, que en la pintura de la *Batalla de Orán* apareciese un banderín con las tres medialunas, porque, aunque el enemigo era la dinastía bereber zeneta, como fieles de Allah que eran, aparecían como antagonistas del cristianismo. Los turcos encarnaban la mayor fuerza política y militar del islam, y por ello, tanto en la imagen de Juan de Borgoña como en el *Speculum Animae*, las tres medialunas asociadas a los otomanos simbolizan, a ojos del cristianismo, al islam en todo su conjunto.

De este modo, aunque el *hilāl* es símbolo de la religión musulmana, es también, para el cristianismo, un distintivo que encarna la otredad. En Occidente, la medialuna es conocida y utilizada desde finales del siglo XIV, como puede verse en la parte superior del Templo en la *Presentación en el Templo* de Melchior Broederlam (1350-1409)

(1578-1621) y su hermana Isabel Clara Eugenia (1566-1633), se dice: “Aes y efes muestran en ausencia, / con mil Coronas, que no ay Dama alguna / mas digna de laurel, en competencia / de cuantas cubre la triforme Luna”. Aunque esta referencia es muy posterior, nos permite comprobar que la difusión de este emblema en relación al mundo islámico. DE VEGA, Lope, 1599, p. 43.

⁸⁴³ LINDNER, Rudi Paul, 1983, p. 37-38. RÜSTEM, Ünver, 2019, p. 45-55.

⁸⁴⁴ PAVÓN MALDONADO, Basilio, 1985, p. 448. RÜSTEM, Ünver, 2019, p. 47-48.

(1399, Musée des Beaux Arts, Dijon, fig. 115).⁸⁴⁵ Este ejemplo, uno de los muchos presentados por Pamela Berger, constata que la medialuna era, a ojos del cristiano, un emblema que, al igual que con el *Magen David*, podía asociarse indistintamente a musulmanes y a judíos. Estas dos religiones coincidían en ciertas prácticas como la circuncisión, el rechazo al dogma de la Trinidad y la doctrina de la Encarnación o la prohibición de ciertas carnes como el cerdo, además de ser tildadas como heréticas, blasfemas, idólatras y satánicas. Por otro lado, en el caso peninsular había desde el 711 una gran presencia de fieles del islam. Debido a esta cercanía de cristianos con musulmanes, a su animadversión por ocupar la tierra de sus antepasados y a las victorias militares obtenidas entre los siglos XII y XIII, se permitió la creación de imágenes anacrónicas de los seguidores de Mahoma tomando parte en la Pasión.⁸⁴⁶

Al mismo tiempo, el *Magen David* es también un emblema vinculado al islam. Hay diversos ejemplos en los que el hexagrama se incluye en representaciones donde aparecen musulmanes, como en las pinturas murales de la conquista de Mallorca (1285-1290, Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 116) y en algunas ilustraciones de las *Cantigas de Santa María* (ca. 1280-1284, Códice Rico de El Escorial) como en la Cantiga 185.⁸⁴⁷ Otro caso sería la tabla de san Bernardo de Alzira (Antonio Peris, ca. 1419) del Museo de la Catedral de València, donde también aparecen la estrella de seis puntas y una *hamsa* o mano de Fátima en las dos adargas que se representan (fig. 117). En este caso, la obra ha sido analizada por Borja Franco quien entiende que ambos símbolos referencian al islam, pues en la hagiografía del santo son musulmanes sus martirizadores.⁸⁴⁸ Además, como sugiere el propio Franco aunque uno de los personajes —el que clava el clavo en la cabeza de san Bernardo— lleva un atuendo similar al que portaría un judío, también, podría relacionarse con prendas de origen borgoñón utilizadas por nobles y que podrían hacer referencia al individuo como al príncipe Almanzor. De este modo, “[...] la posibilidad de que en esta tabla se representen, de modo conjunto, los enemigos de la fe cristiana pasa por entender este eje soldado-verdugo y la estrella de David de la adarga (si entendemos que realmente se trata de este símbolo y no simplemente de un elemento decorativo geométrico)”.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ LEWIS, Bernard; MÉNAGE, Victor Louis; PELLAT, Charles; SCHACHT, Joseph (eds.), 1986, p. 384. BERGER, Pamela, 2012, p. 160-165

⁸⁴⁶ BERGER, Pamela, 2012, p. 165. PATTON Pamela, 2012, p. 106-107 y 130-131.

⁸⁴⁷ PATTON Pamela, 2012, p. 130-131.

⁸⁴⁸ FRANCO, Borja, 2016, p. 101-118.

⁸⁴⁹ FRANCO, Borja, 2016, p. 110.

No obstante, el caso del *Speculum Animae* es distinto. No hay duda de que los personajes que torturan y linchan a Cristo son judíos, se incluya o no el escudo de David. Pero que tanto este como las tres medialunas aparezcan, nos ofrece una interpretación más interesante que viene enmarcada por el contexto en el que se crea el manuscrito. Por una parte, desde mediados del siglo XV la animadversión hacia los judíos había empezado a propagarse hacia los conversos. La solución al problema, junto a la instauración de la Inquisición, había sido la expulsión y, no obstante, tampoco esto había evitado que las sospechas sobre los conversos y la antipatía hacia los hijos de Israel desapareciese. Al mismo tiempo, el florecimiento del imperio turco y la piratería berberisca promovieron que la atención se dirigiese hacia el musulmán ante el temor de una posible revuelta. Sin embargo, la amenaza que estas dos comunidades suponían para el cristianismo no había desaparecido, y persistía la sospecha a que los conversos vilipendiaran la religión desde dentro o que piratas bereberes, o el propio turco, asaltasen las playas ayudados por los musulmanes peninsulares. Es más, pronto empezaron a proliferar historias sobre profanaciones por parte de los sarracenos, tal y como antes se había acusado a los judíos como la de Torreblanca vista en el capítulo anterior.⁸⁵⁰

Por todo esto, cabría entender que la inclusión del escudo de David y de las tres medialunas venía a identificar tanto a judíos/conversos como a musulmanes, los *otros*, pues ambos eran un peligro para el cristianismo y debían combatirse. La continua negativa en aceptar la existencia y divinidad de Cristo, a pesar de las numerosas pruebas, debía entenderse como una afrenta continua, una herejía voluntaria a la que poner fin. Por otro lado, la representación de ambos emblemas en el manuscrito atestigua el conocimiento y cultura de ya los artífices, ya las promotoras, puesto que reflejan a la perfección la problemática de la sociedad en ese momento y son ejemplo temprano de su uso como identificador negativo de judaísmo e islam. Ambos persisten en la oscuridad por elección; ambos participan activamente en los tormentos a Cristo; ambos disfrutan con su dolor; y también por ambos se sacrifica el Salvador. No es baladí, así, que aparezcan el *Magen David* y el *hilāl* tanto en el folio 18r, inicio del ciclo de padecimiento con el arresto y en el folio 36r, momento de la lanzada y fin del sufrimiento, pues su persistencia en la herejía convierte a judíos y musulmanes en

⁸⁵⁰ GLAZER-EYTAN, Yonatan, 23.2.2018. El autor agradece a Yonatan Glazer-Eyran por el envío del texto.

igualmente culpables. Además, en todas estas, los portadores son soldados, pertrechados con armaduras y cascos, quizás en reminiscencia a la milicia turca con la que se enfrentaba el cristiano y que era portadora de los estandartes con las tres medialunas. Por ello, era tan importante añadir los escudos que no aparecen en el *Skizzenbuch*, era la forma de identificar y marcar al enemigo de la fe de Cristo.

6.4.4. La sangre de las tres cruces

En el *Speculum Animae*, la crucifixión, momento culminante de la Pasión, aparece desde los folios 34r hasta el 36v. En el primero, asistimos a la preparación de la cruz (fig. 97). El texto que acompaña la imagen, explica que los reos condenados a este castigo, según ley imperial, eran clavados en el madero con cuatro clavos. Sin embargo, “[...] por disposición divina uno de aquéllos se perdió cuando le conducían a la cruz, y entonces pusieronle un pie encima del otro y fue clavado con sólo tres” y por eso se pueden encontrar distintos modelos de crucifijos, con tres a la manera latina y con cuatro a la griega.⁸⁵¹ De este modo, en la imagen vemos a Cristo ya sujeto en el madero por la mano izquierda y con dos verdugos a punto de clavar la derecha y sus pies, este último luciendo una sonrisa mientras se ocupa de la macabra tarea. En el suelo queda la túnica de Jesús con tres dados encima y a la derecha un grupo de judíos que señalan y comentan la escena, quizás aquellos que echaron a suertes su ropa.

Le sigue el folio 34v, donde Jesús ya en el madero, ha sido levantado y su cuerpo queda rodeado por dos grupos de judíos, uno a cada lado, que hablan entre ellos, ajenos a la sangre que se derrama de las manos y que cae sobre sus cabezas, culpabilizándoles por su condena (fig. 98). Solo el séptimo judío, en el margen derecho con una nariz prominente y ridícula, mira el cuerpo roto del Salvador, si bien lo hace con una media sonrisa en la cara. En los márgenes de la imagen, dentro de tres filacterias en letra gótica, están escritos los improperios que le lanzan: “*Si rex Israel est, descendat nunc de cruce et credimus ei*” (Si rey es de Israel; que descienda ahora de la cruz y le creeremos), “*Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere. Vach! Qui destruí*

⁸⁵¹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 203. Original: “*Aquest és lo modo de la crucifixió de Jesús, que comunament posen los doctors. Sàpies però que los qui eren en creu clavats per crim de lesa magestat eren segons ley emperial ab quatre claus clavats, e axí.n prepararen quatre per a Jesús. Mas, per divina disposició l'u de aquells se perdé protant-lo a la creu, e lavors meteren l'un per l'altre e fon clavat ab sols tres. E axí los grechs, qui.l pinten clavat ab quatre claus, ço çes, hu en cada peu, segueixen la ley imperial; los llatins, qui.l pinten ab tres, representen la execució*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 170.

templum Dei et in triduo illud rehedificas” (a otros salvó y a sí mismo no puede salvarse. ¡Bah, el que destruía el templo y lo reedificaba en tres días...!) y “*Confidit in Deo, liberet eum nunc si vult*” (confiaba en Dios; que Él lo libere ahora, si quiere)”, todas ellas extraídas de Mt 27, 39 y Mc 15, 29-32.

En el folio 35r se representa la conmoción del universo al morir Cristo. En la escena aparece la cruz en el centro, los astros sobre las manos, el velo del templo desgarrado a su izquierda y a cada lado, una piedra rota y una tumba abierta (fig. 99). Reza el texto: “Desde la hora sexta hasta la hora nona reinaron las tinieblas’ y duraron tres horas, de modo que Dioniso, filósofo, estando en Atenas, admirado el eclipse antinatural, dijo: ‘O el Dios de la naturaleza sufre algún trabajo, o se destruye toda la máquina del mundo’”.⁸⁵² Quedan resumidas en la imagen, los fenómenos cósmicos que se suceden tras la muerte de Cristo: las tinieblas (Am, 8, 9; Mt 27, 45; Mc 15, 33; Lc 23, 45) y la destrucción de Templo, el resquebrajo de las piedras y la obertura de los sepulcros (Mt 27, 51-52; Lc 29, 44-45). Es interesante ver que desde el folio 34v, cuando su cuerpo corona lo alto del Gólgota, el Hijo del Hombre ya luce la herida del costado de la que mana un torrente de sangre que se desliza hasta llegar al paño que cubre su desnudez, impregnándolo de escarlata.⁸⁵³

Vemos, pues, que en la imagen se puede establecer una correlación directa con el estigma y la obertura del templo, de las rocas y de los sepulcros. San Pablo expone en Hb 10, 19-20 que: “Por tanto, hermanos, como tenemos la confianza de entrar en el Santuario por la sangre de Jesús —por el camino reciente y vivo que él nos abrió a través del velo, es decir, de su carne—. Así, cuando se refiere a que su cuerpo es la tela que separaba el Sanctasanctorum del resto del Templo, se entiende que Cristo era el mismo “Santo de los Santos”. Al quedar rajada su carne, aquello que ocultaba el velo era ahora revelado, la divinidad y la verdad del Verbo encarnado. Como anota Jeffrey Hamburger:

⁸⁵² HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 204. Original: “*Tenebres foren fetes de hora sexta fins de nona*”, e duraren tres hores en tant que Dyonís, philòsoph, essent en Athenes, admirat de l’eclipsi innatural, dix: O lo Déu de natura sosté algun trebal, o tota la màchina del món se destroex”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 170.

⁸⁵³ Para Bynum: “*When artists painted the blood from Christ’s pierced breast running sideways across his groin into his crotch (in defiance of the laws of gravity) they were assimilating the later bleeding of the cross to the earlier bleeding of the circumcized infant*”. BYNUM, Caroline W., 1986, p. 407. También: OSORIO ARANGO, John Jairo, 2016, p. 197.

“Beneath the veil of the flesh lies the truth of the Logos. The image does not reveal this truth; rather, it constructs it. The record of such constructions in terms of vision could be said to represent the history of Christian visuality. Images do not merely reflect visual experience; rather, they shape the experience of perception”.⁸⁵⁴

Cabría destacar, que este instante debería ser posterior al momento en el que Longinos le perfora el costado. Curiosamente, en el *Skizzenbuch* no se incluye el pasaje de la lanzada, aunque sí establece la conmoción universal tras la muerte de Cristo después de que Estefatón dé de beber a Cristo (folio 62v) y de que su madre se desmaye (folio 63r). Vemos, por tanto, que en el *Speculum Animae* existe un destacado interés por añadir el fragmento de la lanzada en el que se condensa, por un lado, el momento culminante de la Pasión, y, por otro, la revelación de la redención. Pero antes de centrarnos en esta escena, hay que comentar el folio anterior, el 35v, en la que Cristo, ya muerto, aparece acompañado de Dimas y Gestas, el buen y el mal ladrón, estos dos, atados por los codos (fig. 100). Para remarcar aún más tal diferencia y como ejemplo de la preferencia por lo grotesco del *Speculum Animae*, ambos aparecen con los húmeros sobresaliendo de la desgarrada piel, imagen que contrasta con la del *Skizzenbuch* (folio 62v, fig. 118) dónde son representados sin mácula alguna. Además, Dimas se representa ya muerto, mientras que Gestas aún experimenta su particular agonía.

En la misma escena, se representan también a la Virgen, María Cleofás y, o bien la Magdalena, o bien san Juan. Aunque este personaje lleva los colores de la túnica que lucirá María Magdalena en los folios siguientes, aquí lleva el corte de pelo del apóstol, por lo que la identificación parece más complicada. Si atendemos al texto, describe en la escena a las tres mujeres, pero incluye la conversación de Cristo con su madre y san Juan: “Jesús, viendo a su madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, le dijo a su madre: Mujer, aquí tienes a tu hijo. Después le dice al discípulo: Aquí tienes a tu madre” (Jn 19, 26-27). De este modo, es difícil establecer a quién de los dos está representando, pues en el *Skizzenbuch* aparecen los cuatro. Añade además el texto, “[...] en este árbol llamado manzano donde Adán pecó, yo soy el fruto y la manzana restituida, contraria a aquella con la que él se procuró la condenación: Yo soy Jesús tu

⁸⁵⁴ HAMBURGER, Jeffrey F., 2012, p. 284.

hijo, que por medio de mi carne y sangre traje la salud al género humano”,⁸⁵⁵ con lo que se establece una conexión con el folio 4v que hemos comentado antes.

Además, si observamos detenidamente las vestiduras de las mujeres, podremos apreciar que la Virgen y, sobretudo, María de Cleofás llevan lo que parece un hábito de monja, con el griñón, la toca y el velo. Como mujeres casadas, debían cubrir sus cabellos, pero la iconografía de los ropajes, aunque parece seguir al cuaderno de bocetos de Wolgemut, comparte mucho con la que llevarían las clarisas. De este modo, se esperaría establecer una mayor vinculación entre ellas y el *Speculum Animae* al verse retratadas como espectadoras de los acontecimientos de la Pasión.

A la izquierda de la cruz, Estefatón acerca una esponja empapada en vino mirrado mezclado con hiel a petición del mismo Jesús que dice estar sediento, (Mt 27, 48; Mc 15, 36; Jn 19, 29), aunque ya se lo represente muerto. Según Hauf y Benito, el portador de la esponja con vinagre representa al judío, de ahí su posición a la siniestra. Esta sed debería entenderse como corporal y espiritual, literal y simbólicamente, pues paradójicamente Cristo es fuente de gracia y “[...] de sus entrañas brotarán ríos de agua viva” (Jn 7, 37). Tiene, además, su correspondencia en el pasaje, también del evangelio de san Juan, en el que Cristo anuncia: “[...] pero el que beba del agua que yo le daré no tendrá sed nunca más, sino que el agua que yo le daré se hará en él fuente de agua que salta hasta la vida eterna” (Jn 4, 14). Esta referencia debería entenderse en relación a su herida del costado de la que ya mana la sangre de la redención. Quizás por ello, los artífices del *Speculum Animae* decidieron incluir la llaga antes de producirse la lanzada, a modo de exégesis visual. En el primer caso por marcar y lavar los pecados de aquellos que, sin saber lo que hacían, condenaron a muerte al Hijo de Dios. En el segundo, la obertura de la carne en sintonía con el desgarrar del velo del Templo desvela la verdad de su divinidad. Y en este tercero, la sed y la sangre vienen a simbolizar la redención por el sacrificio y la nueva era; la esponja simboliza la antigua doctrina, corrompida y enviada, mientras que del estigma de su costado se vierte la nueva Iglesia.⁸⁵⁶

Llegamos así, al folio 36r, cenit de la crucifixión (fig. 82). Aquí, el centurión identificado como Longinos, lanza en mano, provoca la última de sus heridas, el *coup*

⁸⁵⁵ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 204-205. Original: “[...] *car en aquest arbre designat per pomes, hon peccà Adam, yo só lo fruyt e poma contra la que procurà dampnació, restituïda, qui só Jesús, fill teu, qui per migà del meu carn e sang é reportat salut al linatge humanal*”

⁸⁵⁶ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 98-99.

de lance. Aunque entonces el Hijo de Dios ya ha expirado, este instante en el que se perfora la carne del cuerpo y del que mana una fuente de sangre y agua, se convierte en el apogeo del ciclo de la Pasión (Jn 19, 33-36). Los líquidos derramados simbolizan a un mismo tiempo la doble naturaleza de Cristo, pues el agua hace referencia al bautismo y la sangre a la condición mortal del Salvador que experimenta una muerte humana.⁸⁵⁷

De nuevo Cristo sigue en el centro, con los ladrones a los lados. En esta escena no aparece ni la Virgen, ni las Marías, ni san Juan, sino que en el espacio que deberían ocupar se encuentran Longinos y otro personaje. A la derecha, al lado de Gestas, se encuentran los soldados judíos con escudos que lucen la estrella de David y las tres medialunas. De esta manera, en la ubicación se establece ya una distinción entre los dos grupos, unos en la parte buena y otros en la mala. En el texto que acompaña la escena se dice: “Ves ante ti la cruz de tortura, y en ella colgado a tu Padre, para que adviertas, mezquino y miserable de ti, a qué suplicio y tormento eres digno de ser condenado, tú que asaetas su cuerpo cada vez que pecas mortalmente”.⁸⁵⁸ Recordatorio de que la herejía, identificada con el *Magen David* y los tres *hilāl*, es una continua afrenta y foco de dolor para el Redentor.

En la imagen se puede comprobar que, a diferencia de los dos ladrones, ningún hueso de su cuerpo está roto. Esto viene dado por un pasaje veterotestamentario que habla sobre la prohibición de quebrar ningún hueso del cordero pascual (Ex 12, 46). En Jn 1, 29, san Juan Bautista exclama al ver a su primo: “Éste es el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo”, estableciendo así una correlación entre Jesús y el cordero, ambos destinados al sacrificio. Al mismo tiempo, en Sal 34, 21 se dice de nuevo que: “Éste es el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo” con el que se prefigura a Cristo. El texto del manuscrito incluye al respecto que: “Los judíos rogaron a Pilato que quisiera anticipar la muerte de los sentenciados y que se les quebraran las piernas y los brazos, para que el día siguiente, que era un sábado solemne en tiempo de Pascua y día ya de por sí de gran veneración, no fuese envilecido por la presencia de aquéllos, ya que los pueblos acostumbraban celebrar grandes bailes fuera de la ciudad, hacia aquella

⁸⁵⁷ MERBACK, Mitchell, 1999, p. 48-68.

⁸⁵⁸ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 205. Original: “*Veus davant tu la creu e tortura, e en aquella lo teu Pare penjant, per tant adverteixques, mesquí de tu e miserable, de quin soplici e torment est digne ser condemnat, qui lo seu cors tantes vegades nafres ab sageta, quantes has peccat mortalment*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 171.

parte donde estaba el monte Calvario donde estaban colgados”, extraído de Jn 19, 31.⁸⁵⁹ Pero como estaba recogido en las Escrituras, ningún hueso fue roto o fracturado.

Si prestamos atención a la figura de Longinos, podemos apreciar que no viste como un soldado, a pesar de su cargo como centurión, quizás para no asociarlo con la milicia de la derecha que, como hemos comentado, representan al enemigo de la fe. Cuenta la leyenda de este santo, popularizada desde al menos el siglo XIII,⁸⁶⁰ que era práctica o totalmente ciego, por lo que durante su cometido precisó de la ayuda de otra persona, el que aparece detrás de él ayudándolo a dirigir la lanza con su mano. Su nombre, de hecho, deriva de la latinización del término griego *λόγχη* (lonjé), que significa lanza y cuya primera referencia aparecen en el Evangelio de Nicodemo, pues el Evangelio de san Juan no le da nombre alguno. Cuando por fin logra traspasar el costado de Cristo, su rostro es rociado con una mezcla de sangre y agua que mana del ya difunto Hijo de Dios. Al hacer contacto los líquidos en los ojos de Longinos, su ceguera desaparece y puede ver el cuerpo del Jesús desfallecido y colgado en la cruz. De este modo, con la lanzada del centurión estamos asistiendo a la metáfora de la conversión, al momento en el que la verdad, manifestada a través del sacrificio de Cristo, es revelada. O, dicho de otro modo, el reconocimiento de quién es realmente Jesús y lo que representa, pues es él quien dice “En verdad este hombre era Hijo de Dios” y quien después testifica ante Pilatos la muerte del Salvador (Mt 27, 54; Mc 15,39).⁸⁶¹

El ejemplo de Longinos debía ser seguido, creer en lo que se está viendo y no ver lo que se quiere creer. La lanzada no había probado la muerte del Mesías, más bien al contrario, pues incluso tras su muerte, aún había obrado otro prodigio. La tradición literaria atribuye a la sanación de Longinos al contacto de las gotas de sangre en sus ojos, ya fuera mediante salpicaduras o por el fluir a través de la lanza hacia sus manos y de ahí a su rostro. Por el contrario, en el plano artístico la curación se dio ante la contemplación del milagro. De esta manera, mientras que en los textos es el contacto físico el que produce el portento, pues no podría haber sido testigo de este si era ciego,

⁸⁵⁹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 205. Original: “*Preguaren los juheus a Pilat li plagués anticipar la mort als sentenciats, per tant los devallasen de les creus e lurs cames e braços fossen romputs, per tant lo cendemà, que per ésser solemne sabbat, qui venia en la Pàsqua, qui de si ja era dia de gran veneració’, no fos vilificat per la presència de aquells, com acostumasen fer grans balls los pobles fora la ciutat, vers aquella part hon era lo mont Calvari hon ells eren penjats*”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 171.

⁸⁶⁰ La historia aparece por primera vez en la literatura española de la mano del *Cantar de mio Cid* (ca. 1200).

⁸⁶¹ Al respecto de la ceguera como paradigma de la conversión, véase: MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 292-297. PEREDA, Felipe, 2017, p. 238-250.

las imágenes presentan simultáneamente prodigio y sanación en aras de conectar los dos a través de la experiencia de lo representado al espectador. Así, se iguala la conversión con un proceso de curación espiritual, que, en este caso, tiene su raíz en la contemplación del crucificado. Y para dar testimonio de ello, el Evangelio de san Juan, donde se recoge la historia, dice: “El que lo vio da testimonio, y su testimonio es verdadero; y él sabe que dice la verdad para que también vosotros creáis”. El texto, pues, establece un vínculo entre la evidencia que proviene de la experiencia visual con el acto resultante de creer que deriva en la conversión.⁸⁶²

Asimismo, en la escena, Longinos está dirigiendo su vista a la herida, estableciendo un contacto directo entre la llaga y la mirada, al tiempo que levanta un dedo hacia la herida. Aquí, la imagen se aleja de otros ejemplos, a partir del siglo XIII, en los que al centurión se lo representa ya ciego, entrecerrando sus ojos, y señalándose con una línea de sangre que lo salpica. En el *Speculum Animae*, aunque con una disposición iconográfica distinta, se sigue el mismo planteamiento y Longinos dirige con sus ojos y su índice nuestra atención a la cisura. Invita a las espectadoras a conectar el acto de ver con la experiencia de la fe y a ser partícipes del misterio de su sacrificio al tiempo que atestigua el milagro de la conversión.⁸⁶³ El *coup de lance* deviene en metáfora, en representación de una acción simbólica que revela su divinidad, una teofanía, y afirma un punto vital del dogma.⁸⁶⁴

Así pues, la inclusión de este momento en el volumen valenciano era de suma importancia, tanto por la carga semántica como también, por la tradición visual, pues en no pocos ejemplos valencianos se le puede identificar. Por dar unas breves pinceladas, recuérdese el retablo de los Sacramentos con aquel centurión observando a Cristo (fig. 33), el de la *Passio Imaginis* con el judío que era guiado por un compañero (fig. 59) o la tabla de la Crucifixión y Padre Eterno atribuida a Gonçal Peris Sarrià (primera mitad del siglo XV, Museu de Belles Arts de València, fig. 119). En esta última, el crucificado divide la escena en dos partes, con las Marías, san Juan y Longinos a la izquierda. El romano cruza las manos en su pecho y observa a el cuerpo ya muerto de Cristo, signo inequívoco de su conversión. A la derecha, los soldados eluden mirar hacia la cruz, excepto el que sería el general o Pilato, que sí hace y además lo señala, aunque su rostro no deja traslucir emoción alguna; si acaso, un aparente gesto de superioridad. Del

⁸⁶² PEREDA ESPESO, Felipe, 2013b, p. 76-78.

⁸⁶³ PEREDA ESPESO, Felipe, 2013b, p. 79.

⁸⁶⁴ MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 53.

mismo modo que en la tabla se representa la doble naturaleza de Cristo, asimismo hay un juego especular con Longinos, ajeno a todo lo que no sea el cuerpo quebrado de Jesús y al soldado que también lo mira, pero no reconoce nada en él. Uno de los judíos, tocado con un gorro picudo y una nariz prominente dirige sus ojos al espectador, arrugando los labios con expresión de disgusto y buscando una comunión directa con la persona que observe la imagen (fig. 120). Ello le lleva a asumir su rol y a convertirse en un actor más de la escena, en un pecador más, aunque, como en el manuscrito valenciano, deberá realizar un ejercicio de fe y comprensión para obtener la redención.

Por otro lado, y volviendo al *Speculum Animae*, el tema de los estigmas, y en especial el del costado, era uno de los predilectos en la literatura devocional. Por ejemplo, decía Tomás de Kempis que:

“Esté tu pensamiento en el Altísimo y tu oración se dirija a Cristo sin cesar. Si no sabes contemplar las cosas sublimes y espirituales descansa en la pasión de Cristo y habita con gusto en sus sagradas llagas. En efecto si llegas devotamente a las heridas y preciosos estigmas de Jesús, tendrás gran consuelo en la tribulación y no tendrás en cuenta los desprecios de los hombres y fácilmente llevarás las palabras de los murmuradores”.⁸⁶⁵

Además, como expone Isabel de Villena en su *Vita Christi* a la que tenían acceso las clarisas, las llagas eran refugio para el alma en el que poder penetrar e “inviscerarse” en Jesús:

“E la dolorosa Mare, [...] sols mirava ab molta dolor aquella piadosa nafra; e, lançant un gran sospir, romp(r)é en abundoses làgrimes e dix: “O Fill meu e Senyor! [...] no solament sou mort per ells, ans vos ha plagut que lo vostre cor los sia ubert e [...] los dieu, convidant los de venir a vós: [...] Veu que he donat a vosaltres portal ubert, per lo qual francament pugau entrar!”.⁸⁶⁶

Con ello, se llegaba a una unión mística entre el alma de la orante y el Redentor, pues como recordaba Eiximenis en el capítulo CXXVII de la *Vita Christi*:

⁸⁶⁵ Cfr. RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 302. Original: “*Apud Altissimum sit cogitatio tua, et deprecatio tua ad Christum sine intermissione dirigatur. Si nescis alta speculari et coelestia, requiesce in passione Christi et in sacris vulneribus eius libenter habita. Si enim ad vulnera et speciosa stigmata Iesu devote confugis, magnam in tribulatione senties consolationem, nec multum curabis hominum despectiones faciliterque verba detrahentium perferes*”. KEMPIS, Thomas de, 1837 [1374], libro II, cap. I, p. 132.

⁸⁶⁶ VILLENA, Isabel de, 1916 [1497], t. III, p. 70.

“[...] e per la lança de Longí la finestra està uberta. Entra, donchs, per aquella finestra, e dins trobarás [...] font de vera dolor a la qual res no's pot comparar, e a la qual quant la hages tastada jamés te'n poràs separar. E lavors, axí com hom embriach per amor, diràs ab gran fervor: O! e com no fuy yo lo ferre de aquella lança de Longí? Car pus dins aquell preciós cors fos, jamés no me'n fóra exit, ans haguera dit al meu senyor que-m lexàs estar aquí, cor aquí fóra lo meu repòs per a tots temps”.⁸⁶⁷

Tampoco escapó de la esfera del arte la contemplación de las llagas de Cristo, como queda atestiguado en estos cuatro últimos folios analizados, especialmente durante el siglo XV. Las oberturas de las manos y del costado se convertían en puertas de acceso al interior de la divinidad donde poder experimentar el dolor padecido por el Hijo de Dios. Por ello, se desarrolló un tipo de iconografía a modo de imagen devocional en el que se representaban solamente las heridas, sin el cuerpo de cristo, con el estigma del costado en el centro y el de las manos y pies a su alrededor como atestigua la xilografía de las cinco llagas de Cristo con los símbolos de la Pasión de la Rosenwald Collection (ca. 1490, National Gallery of Art, Washington, D.C.) (fig. 121).⁸⁶⁸

Añade el texto del manuscrito en sus últimas líneas: “Tres cosas dan testimonio de Jesús en la tierra: El espíritu, la sangre y el agua. El espíritu es el alma que expira en la cruz. La sangre de nuestra redención. El agua de nuestra regeneración”.⁸⁶⁹ Por la sangre y por el agua, lo que era invisible es claro y lúcido ahora, la marca visible de la divinidad. El velo del templo se ha rasgado, pero no del todo, pues aún una costura mantiene unida la prenda. Del mismo modo, el cuerpo roto de Jesús “[...] *may have been cut into pieces, but its larger fabric remains unscathed in a plan of salvation that, leaving aside many, leaves nothing to chance*”.⁸⁷⁰

Vemos, de esta forma, que sangre y agua desempeñan un papel indispensable como caras de una misma moneda, al mismo tiempo que constatan el último milagro antes de la resurrección al brotar de un cuerpo muerto estos dos líquidos —no siendo el agua un

⁸⁶⁷ EIXIMENIS, Francesc, ca. 1403, folio 234v.

⁸⁶⁸ BYNUM, Caroline W., 2011, p. 93-101. DUFFY, Eamon, 1992, p. 246. HAMBURGER, Jeffrey F., 1998, p. 141-143. RAMON I FERRER, Lluís, 2018, p. 299-315.

⁸⁶⁹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 205. Original: “Tres coses donen testimoni de Jesús en la terra: l'esperit, la sanch, e l'aygua. L'esperit és la ànima que en la creu spira. La sanch de nostra redempció. L'aygua de nostra regeneració”. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 171. Esta última parte cree Hauf que podría inspirarse en la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (c 64, 14; IV, 138), en san Bernardino (*Sermo LV*, c 3, II, 12) o/y en la *Vita Christi* de Isabel de Villena (c 210, III, 73). HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 99-100.

⁸⁷⁰ HAMBURGER, Jeffrey F., 2004, p. 29.

humor flemático como abogaba la teoría médica humoral de Hipócrates— como fluidos separados y no mezclados. El rol que protagonizaron ambos elementos en la historia del cristianismo tiene su parangón en los acalorados debates que se sucedieron, especialmente, por parte de franciscanos y dominicos en torno a la sangre, y por ello, de su divinidad, durante el *triduum mortis*. Para los primeros, esta era secundaria frente al sacrificio de Cristo, mientras que para los seguidores de santo Domingo era tan importante como el pago hecho por el Hijo de Dios, por lo que debería ser considerada divina.⁸⁷¹ Por su parte, en cuanto al agua, se la ha querido vincular con las lágrimas de los pecadores cuyas almas están por fin libres de pecado.⁸⁷² Así, ambos fluidos no deberían referirse únicamente a la muerte, al sufrimiento y el dolor del Hijo de Dios, sino al poder de la redención por el tránsito de Cristo y por lo prodigioso del portento, quedando “[...] un cuerpo muerto, carente de vida, y sin embargo, vivificado, divino”.⁸⁷³

Tras la crucifixión siguen el descendimiento (folio 36v), la Piedad (folio 37r), la sepultura (folio 37v) y la resurrección (folio 38r, fig. 101). El último de estos presenta a Cristo ya resucitado, limpio de sangre y enarbolando una cruz. Llama la atención que en esta imagen Jesús viste una túnica azul que contrasta con la morada que lleva durante el resto del volumen, pues, aunque ha vuelto a la vida en cuerpo y alma, ya no puede caminar entre los vivos y no pertenece a su mundo. En el suelo encontramos de nuevo a los soldados que, aunque con escudos, no lucen la heráldica del *Magen David* ni las medialunas. Su presencia viene dada porque: “A fin de borrar tu nombre y tu gloria, los judíos hicieron guardar tu sepultura. Los cuales (guardias), sobornados con dinero, dijeron que tus discípulos habían robado tu cuerpo mientras ellos dormían”.⁸⁷⁴ Vemos pues, que, de nuevo, son acusados del pecado de la avaricia. Uno de ellos, a la derecha aún duerme, mientras que el resto contempla asombrado al Redentor fuera del sepulcro que aún permanece intacto. Sobre la piedra de este hay un texto en escritura que intenta imitar el hebreo. En la parte superior derecha se ve a las tres Marías que levantan las manos, pues también asisten a la victoria del Hijo de Dios sobre la muerte. A la

⁸⁷¹ BYNUM, Caroline W., 2007, p. 112-131 y 153-192. FITZPATRICK, Antonia, 2012, p. 210-227. PEREDA, Felipe, 2017, p. 256-258.

⁸⁷² MERBACK, Mitchell B., 1999, p. 53. RYAN, Salvador, 2016, p. 84-85.

⁸⁷³ PEREDA, Felipe, 2017, p. 258.

⁸⁷⁴ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 206. Original: *Per delir lo nom e glòria tua, feren guardar los juheus la tua sepultura. Qui, corromputs per pecúnia, digueren que los dexebles teus, dormint ells, furtat avien lo teu cors*. HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 172.

izquierda un ángel sujeta una leyenda en la que se lee “*Surrexit Dominus vere. Alleluya!*”.

Además, esta escena, junto a la de la sepultura, no siguen al *Skizzenbuch* (folio 67r) y optan por una iconografía propia. La resurrección es el broche final con el que se cierra el *Speculum Animae*, pues este es el pasaje que da fin al ciclo de la Pasión, verdadero objetivo del manuscrito como se ha visto.

6.5. Apuntes finales: la belleza del sacrificio y el crimen de ser el Hijo de Dios

Si algo queda claro después del análisis expuesto, es que el *Speculum Animae* es un poderoso ejemplo de representación literaria y visual del dolor y de la belleza del sacrificio de Cristo. A lo largo de todas sus páginas e ilustraciones, que, aunque podían parecer grotescas, escondían por el contrario un atractivo por la redención, el manuscrito alienta a sus lectoras a participar activamente en el padecimiento del Salvador, a experimentar la laceración de su carne, el gusto salado de sus lágrimas y el metálico de su sangre. Su objetivo final, a través de descripciones e imágenes tormentosas que apelan a la compasión, era recordar el premio obtenido por la inmolación del Hijo del Hombre.⁸⁷⁵ Al escoger morir a través del dolor y la sangre para obtener la salvación de la humanidad, Cristo remarcaba el intenso amor que sentía por el mundo al mismo tiempo que restauraba el equilibrio del universo obteniendo el perdón para los pecadores.⁸⁷⁶ Así pues, recogiendo el testigo del cordero que empleaban los israelitas en los holocaustos a Yahveh, ahora era el propio Dios el que, encarnado, se ofrecía a sí mismo como pago por las faltas de la humanidad.⁸⁷⁷

Palabra e imagen, pues, forman un discurso coherente que confluye en un mismo punto. Aunque las fuentes son distintas, ambos procuran encontrar en el otro un aliado en el que inspirarse y ser inspiración a la vez, llegando a presentar un mensaje análogo y adecuado para el auditorio. Sin duda alguna, las receptoras del manuscrito eran las

⁸⁷⁵ Como matiza Bynum: “*The act of crucifying is not sacrifice, although both the dead Christ and the offering up [rem occisam et oblationem] are. In other words, as a noun, sacrifice is both ‘oblatio’ and ‘res occisa’ (or hostia); but as a verb, it is only ‘offerre’*”. BYNUM, Caroline W., 2007, p. 235 para la cita; p. 239-248.

⁸⁷⁶ BYNUM, Caroline W., 1986. MERBACK, Mitchell, 1999, p. 150-151. BYNUM, Caroline W., 2002a, p. 3-36. BYNUM, Caroline W., 2002b, p. 685-714. BYNUM, Caroline W., 2007, p. 101 y 195-209. HAMM, Berndt, 2016, p. 10-35. RYAN, Salvador, 2016, p. 70-89.

⁸⁷⁷ COHEN, Esther, 1995, p. 47-74. MERBACK, Mitchell, 1999, p. 16-17. BYNUM, Caroline W., 2007, p. 219-248 y 255.

clarisas del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, en cuyas páginas encontramos requerimientos, consejos y advertencias para la contemplación de la divinidad, la experimentación en la Pasión y la comunión con Cristo. El volumen valenciano no solamente servía como instrumento de instrucción, devoción y meditación, sino que era también un medio para entender el alcance del sacrificio del Hijo del Hombre.

Por otro lado, su valor en nuestro estudio radica, además de por el excepcional tratamiento y comprensión del sacrificio y dolor de Cristo, por sus mensajes en pos de la conversión y la inclusión de emblemas que pueden aludir también a musulmanes como torturadores y espectadores de la Pasión. No hay que olvidar el miedo a que los fieles de Alá pudiesen aliarse con los turcos o con los piratas berberiscos, temor que mantenía en vela a los cristianos, especialmente en València en dónde habitaba un gran número de ellos. La tensión entre unos y otros estalló a raíz de revuelta de las Germanías (1519-1523), pues los agermanados acusaron a los mudéjares de aliarse con los nobles y los bautizaron, según creencia popular, con escobas y agua de acequias.⁸⁷⁸ Si bien es probable que el manuscrito se realizase antes de este estallido, deja entrever que, a pesar de la focalización en el judío y su converso a lo largo del siglo XV, no dejaban al margen aquel otro enemigo de la fe cristiana que, aunque afincado mayoritariamente en territorio rural, continuaba conviviendo con ellos y era fuente de gran preocupación.

De este modo, se puede apreciar que en el *Speculum Animae* converge la representación de la devoción femenina, de la otredad y, desde distintos puntos de vista, del sufrimiento. Primero, se puede evidenciar un dolor físico por parte de los torturadores que golpean, escupen, tiran, azotan y crucifican el cuerpo de Jesús. En segundo lugar, uno emocional a través de la tristeza de la Virgen y de los personajes que contemplan el martirio de Cristo. Y finalmente, ilustra un sufrimiento empático y experiencial experimentado por las monjas que intentaron comprender y sentir la agonía de la Pasión por medio de la oración. Todo esto logrado mediante la lectura y observación de un manuscrito que, como ha podido comprobarse, representa el crimen de ser el Hijo de Dios.

⁸⁷⁸ Más en: BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael, 2001.

6.6. Anexo

Recomendaciones de cómo contemplar la Pasión según el *Speculum Animae*, folios 10r-11r.

“Juxta la sacratíssima Passió de nostre senyor Jesús, la ànima contenplativa se pot haver en sis maneres. Primerament, deu aquella considerar a ymitar Jesús crucifix. Segonament, conplànyer-se ab aquel. Tercerament, a meravellar-se. Quartament, a alegrar-se. Cinquenament, a resoldre's e transformar-se en aquell. Sisenament, a finalment reposar en aquell.

Primerament, consider la Passió de Jesús cascun cristià a fi de ymitar a arreglar-se per aquella, com sia hun retgle exemplar e perfectió de tota virtut Jesús crucificat. Car trobaràs en Ell: Forma de voluntària pobretat, com penjant en la creu 'no ha tengut hon reclinàs lo seu preciós cap'. Forma de humilitat, car dix axí, capítol de sent Matheu 'Apreneu de mi, car yo só mansuet e humil de cor'. Fforma de obediència, car fonch fet obedient al Pare fins a la mort abjectíssima de la creu. Fforma de mansuetut, car volgué benignament rebre lo ladre Dimas a mercè la darrera hora de sa vida, dexant-li los gravíssims peccats. Fforma de caritat als amichs, quant al[s] desxebles los propis carn e sanch donà en refectió sacramental, e, après, a tot altre cristià; e com al dilecte dexeble comanà la sua santíssima Mare, e a ella lo dit dexeble. Fforma de castedat, car verge de Verge volgué nàxer y ésser nodrit. Fforma de justícia, quant dix a Jhoan Babtista: 'Cesa ara. Axí cové a nós conplir tota justícia'. Noresmenys car may nogué a negú fent peccat, ni fou trobat frau ni falsia en la sua boca. Fforma de fortitut, car cosa molt àrdua e difícil conplí en la sua sacratíssima Passió. Fforma de llibertat, car tot si mateix s'és liurat per nosaltres peccadors a la mort de la creu. Fforma de pasciència, car com pogués de sola paraula confondre los seus perseguidors, volgué per les mans de aquells tollerar inmaníssimes e cruels passions. Fforma de prudència, car respòs prudentment als jutjes e als bisbes judaychs ab breus paraules, satisfent, disimulant o discretament a les temptacions dels malignants phariseus responent, axí com aquell qui vera sapiència del Pare era. Enposible seria les virtuts de Jesús reduyr en scrit, mas sàpies, devota ànima, que tot ço que de virtut, de bondat e santedat és, tot abundantíssimament és troba en la vida, conversació, doctrina e Passió de Jesús, senyor nostre. E axí considerem diligentment com s'és agut en aquest món, e nosaltres, quant porem, studiem seguir aquel per sancta ymitació.

Segonament, consider la Passió de Jesús a fi de ensemps dolre's ab aquell e fer-se companyó en les passions ab Jesucrist. Per tant, devem considerar los flagels e scars e obprobis e batiments, e en lo nostre cor asaboriment rominar e contenplar quanta és stada la dejectió, vilificació e menyspreu de aquell, e que los nostres peccats són stats causa de tanta passió. Considerem més avant, de quanta amaritut fou plena la dolçor dels àngels, e quant nostra ingratitut agravà la afflicció sua. E veure la sua santíssima Mare ja quasi defallir per compassió de la sua penosa amaritut, la qual cosa en cors e en ànima ab lo Fill per sobres de dolor visceral ab aquell conclavada en la mateixa creu era, o de tan gran entrecambiada compassió que cascú de l'altre tenia quant sentia més la pena de Jesús, car la passió de la benigníssima Mare sua era, e per lo contrari.

Sus, donchs, servent de Déu, averteix açò e onple lo teu cor de aquells vituperis e penes, e mescla't ab les dolors de Mare e de Fill, mirant lo teu Senyor aquells sostenir per los teus peccats. Car si membre est viu per caritat de aquell, del teu Cap te compartiràs e en tu redundaran les sues agudes dolors, altrament reputa't membre mort o separat. Axí com més deu hom sentir la dolor del cap que dels altres membres inferiors, axí més se deu hom compassionar de la Passió de Jesús que de la mort o passió de qualsevol altre parent o amich, e més que de si mateix. E en dolor del teu Déu parla al teu cor, dient-li: O cor meu, pèssim e duríssim, per què més te planys de una mínima punctura del teu peu que de la grandíssima mort del teu Déu e senyor, com aquella sia més intensíssima, inconparablement? Donchs més ames lo peu teu que'l Déu teu, que més vulles conplànyer d'una poca punchada de aquell que de lla afflictió universal del teu Senyor en gravíssima angústia posat. O inmensa ceguedat! O més que les serps cruels e pejors, qui per defensió de lur cap tot lo cors exponen a peril! Verament bé demostram ésser membres podrits e preciosos, com essent Ell nafrat, de les sues nafres no ajam sentiment! Ay! Ay, Senyor meu! Per què m'as fet, sinó só dels membres a tu conjuncts? E si no só dels conjuncts a tu, per què no só de[ls] ensemps vulnerats e adolorits ab tu, car per mi, Senyor, est vulnerat e nafrat, e no pas per tu? Tu portes les nafres, e yo só lo qui he pecat, e, per tant, vulles yo dessems muyra ab tu, per tant de tu jamás me puxa separar!

Tercerament, considerem qui és lo qui à sostengut tall contradicció; què ha sufert, e per qui; e qui són los qui la mort li han donada, e lavors començar-nos-hem admirar qui és lo qui és mort e tals penes sofrir. Verament lo Fill de Déu, qui és ver Déu, sobiranament poderós, savi, bo e clement, e per tant tot lo que és de noblesa, sanctedat

e potència li deu ésser atribuït. Què és lo que sufrir? Verament peregrinació, fuga, fam, set, fret, calor, tempestat, horror, persecusions, aguayts, hoys, càrrec, ligams, açots, il·lusions e dolors. És scupida la glòria, és menyspreada la justícia, lo jutge és jutjat, lo qui jamás féu offensa és encolpat, la vida és morta e lo sol scurit, la lluna és obtenebrada, les stelles són scanpades. Totes aquestes coses conporta ab gran mansuetut, companyia annichilar e confondre en lo pregon de l'infern. Per qui ha sufer tal contradicció? Certament per los seus celerats enemichs, per los malvats servents, per los menyspreadors de la divina magestat, per los infrats dels seus rebuts benefecis. Actén e mira quant fran senyor e qual, tantes e tant cruels e ignominiosses congoxes ha per tu, ànima ingrata, sostengut, per tan abjectes e vil ministres. Per qui, encara, ha suferit? Verament, per los amats, car 'pels amichs e familiars', com és scrit en lo psalm trentaset, als quals la sua beignitat per effectes avia mostrat. Vet com lo major, per vilíssimes persones és stat menejat, lo més savi per los més insensats, lo més piadós per los més cruels, e la nedesa e claredat del món per los més inmundes e abominables. Donchs per totes estes coses levem lo cor en admiració de la divina pietat e compassió.

Quartament, devem considerar e contemplar la Passió del Senyor a fi de alegrar-nos. Molt nos devem de aquella alegrar, atesa la utilitat que n'à sortit, co és: La redempció de humana natura, e la reparació de natura angèlica, e de la divina clemència.

Demana yo qui no.s deu alegrar, com veja per tal redempció sia compat de la eternal dampnació e de la ignomínia de la colpa, e de la submissió e captivitat diabòlica. Qui no s'alegre granment com mire Déu aver-li tant amor, que a tanta vilitat e penase se sia volgut expondre per ell? No que de la sua vilificació e pena se alegre, mas del seu affecte e amor, e del fruyt que n'és exit. Qui és aquell qui si tant fos fet participant de l'amor de un rey terrenal e del seu regne, no desijàs morir per aquell, o aparellat no fos pendre qualsevol treball e càrrech per aquell? Verament molt se n'alegraria.

Quant més, donchs, nosaltres, nephandíssims e miserables peccadors, nos devem alegrar com vejam lo 'Rey dels reys y el Senyor dels senyorejants'. creador nostre, tan visceralment e íntima amar-nos, que si mateix s'és volgut liurar a mort tan ignominiosa e cruel, per tant nosaltres eternalment no períssem, e el diable no.ns detengués en la sua perpètua captivitat!

Cinquenament, considerem la santíssima Passió de Jesús, a fi de resoldre e transformar lo nostre cor en aquell, la qual cosa fem quant no sols nos studiam ymitar o compartir-nos ab Ell, e.ns admiram de la sua tanta pasciencia. El lo devot, no sols se alegra dels fruyts que n'obté, mas encara quasi tot se converteix en aquell, axí crucificat, en tant que li par en tot loch crucificat li ocorre, tant viu appassionat en aquell e transformat. Car lavors tot se resol en aquell quant la ànima se desix de tota altra ocupació e tota.s converteix en Jesús, en tant que no veu ni troba altra cosa dins si mateixa sinó Jesús, scarnit, scupit, flagellat e crucificat.

Sisenament, considerem aquella Passió o repòs de dolçor, lo que fem quant la sedejant lo devot desijós no cessa ruminar aquella, entrant, quant poder li basta, dins lo tresor de la domínica Passió, car llavors per devot e visceral amor se regala e ve a deffallir de si, e ve a reposar totalment en Jesús crucifix. E quant més defall de si mateix per amor e devoció, tant més se acostava, adereix é.s profunda al seu e en lo seu dilecte Jesús, mort per ell, e tant més la amor e devoció li creix en aquell qui com hun pregon lo tira més e més a si mateix, fins tant que totalment defallint en si mateix per aquell gran foch de seràficha amor del seu amat Jesús, és totalment consumit e cremat.

*E axí la Passió sacratíssima de Jesús deu ésser al servent: Primerament ynvitació a preguar e dreçar lur vida; segonament, deu ésser compassió a unió e amor; tercerament, admiració a elevació de pensa e goig de aquella; quartament exultació e consolació a dilació de cor; cinquenament, resolució a perfeta transformació ab aquell; sisenament, repòs a perfectió de conplida devoció”.*⁸⁷⁹

⁸⁷⁹ HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel, 1992, p. 149-152.

7. CONCLUSIONES⁸⁸⁰

“[...] no digo que uno pueda responder nunca totalmente a estas preguntas, pero siempre se puede especular y esto no siempre es inútil”⁸⁸¹

Ernst Gombrich

En este último apartado intentaremos esclarecer si se han cumplido los objetivos propuestos y si los datos ofrecidos pueden contribuir al progreso del conocimiento en torno a la imagen de conversión. Nuestro esquema para el capítulo consistirá en realizar una síntesis sobre lo visto en cada apartado y finalmente un comentario de carácter general con el que obtener una visión panorámica de lo trabajado. Antes, sin embargo, quisiéramos remarcar algunos puntos que consideramos son vitales para el entendimiento de nuestro proceder a lo largo de la investigación.

Como apuntábamos en la introducción, hemos pretendido no suscribir las obras a nuestras interpretaciones y que fuese justamente lo contrario, observar y analizar aquellas manifestaciones en las que advertíamos algunas particularidades y a partir de ahí elaborar las hipótesis pertinentes. Quizás esto haya sido una de las partes más difíciles, pues parece que lo comúnmente establecido sea encorsetar las imágenes a los deseos del historiador del arte. No podemos negar que en ocasiones hemos caído también en esta trampa, deseosos de obtener unos resultados acordes a nuestros planteamientos, aunque creemos que, en este caso, con la madurez adquirida a lo largo

⁸⁸⁰ Según la normativa vigente en la Universitat de València para la obtención de la mención europea en el título de Doctor, presentamos estas conclusiones en castellano e inglés.

⁸⁸¹ GOMBRICH, Ernst, 1997 [1991] p. 24.

de la redacción y la ayuda y consejo de otros investigadores y nuestro director, no hemos pecado de sobreinterpretaciones ni de haber ceñido el estudio de los ejemplos visuales a nuestras suposiciones. Un ejemplo que ilustraría estas líneas sería la lectura que dimos por primera vez a la sarga del Maestro de Perea en el Trabajo de Fin de Máster. Dado que este giraba en torno la influencia de la *Vita Christi* de Isabel de Villena en el arte valenciano, consideramos que la fuente de la pintura había sido este escrito, sin tener en cuenta otros personajes como san Vicente Ferrer y Francesc Eiximenis. No fue hasta que nos ocupamos más profundamente de la proyección de estos dos autores que entendimos que la abadesa del Monasterio de la Santa Trinidad era una posible autoridad a tener en cuenta, pero no la única. Nuestra hipótesis cambió y adquirió otros puntos de vista que explotamos, pero esta vez sin pretender encauzar el discurso a nuestra interpretación, sino buscando pistas que pudiesen responder a las incógnitas que nos formulaba esa Eva tocada con un nimbo circular.

Es por ello por lo que, al enfrentarnos a las imágenes, nuestro planteamiento ha consistido, como señalamos, en hacerles preguntas, siendo las más importantes *por qué* y *para qué*. Para los objetivos que intentábamos lograr, era indispensable saber por qué razón había sido creada la obra, qué motivación o intencionalidad había detrás y que relación podía tener con lo representado; y para qué, si tenía un uso meramente devocional, si era privada o pública, si iba dirigida a un público erudito o analfabeto, cristiano o herético, etc. Estas cuestiones eran claves para entender de qué modo se articulaba el programa iconográfico, más allá de su valor estético, que, como se ha visto, no era un factor de notorio interés en la tesis.

Por otro lado, también en el apartado de la introducción, al tratar el desarrollo del texto, expusimos que uno de los aspectos más significativos que habían configurado el proceso de nuestro estudio había sido el hecho de ocuparnos de las manifestaciones visuales que habían perdurado hasta nuestros días o de las que se conocía información relevante. Esta elección venía motivada no por desinterés, sino por delimitar nuestra área de trabajo y centrarnos en aquellos ejemplos que pudiesen ayudarnos a articular un discurso que mantuviese una coherencia y unidad. Dejábamos de lado otros productos artísticos y/o culturales cuyo comentario excedería los límites de lo definido en los objetivos, pues un análisis pormenorizado de estos podría convertirse perfectamente en otra tesis doctoral. Por ello, no ha habido un análisis exhaustivo de manifestaciones

tales como las efímeras o las estampas, bien que sí han sido mencionadas haciéndonos eco de las investigaciones de otros historiadores del arte.

Esto creemos que debe quedar claro tanto en la introducción como aquí, porque al igual que vamos a apuntar todo aquello que se ha logrado con la redacción de este trabajo, es necesario también dejar constancia de lo que adolece el escrito, exponiendo las razones de por qué no se ha conseguido, y en nuestro caso, intentaremos, dentro de lo posible, aportar datos que demuestren que si hemos optado por prescindir de tal o cual obra no ha sido por desconocimiento, sino por tener siempre presente cuáles eran los objetivos que queríamos alcanzar.

Dicho esto, somos conscientes de la importancia que han tenido las estampas y los grabados a lo largo de la historia del arte cristiano, pues su fácil reproductibilidad y bajo precio permitía que pudieran ser adquiridas por todo el público y que el mensaje que hubiera detrás se expandiese rápidamente. Con respecto a las imágenes de conversión, no parece probable que en un formato como aquél se reprodujesen escenas como el Calvario de la Redención, pues, aunque no resultaría difícil reconocer a los personajes, la popularidad de las ilustraciones venía dada también porque los espectadores identificaban lo que estaban viendo. Así, un programa iconográfico como este, u otros similares con una profunda carga simbólica, no parecen del todo adecuados, más aún cuando València tampoco destaca como centro productor de estampas. Sin embargo, teniendo presente que estas no han llegado hasta nuestros días, resulta difícil discernir cuál fue la realidad.

Otra cosa serían las representaciones de santos como la del citado san Cristóbal, aunque quedaría por esclarecer si además de por los poderes taumátúrgicos asociados a él, llegó a obtener tal notoriedad por adquirir imágenes de él la comunidad conversa.⁸⁸² Esto podría abrir otro debate en torno a las obras religiosas que habrían obtenido los conversos para sus hogares, ya fuera por verdadera devoción o para dar la apariencia de verdadero cristiano.

El otro producto visual del que hemos obviado un análisis pormenorizado, han sido las manifestaciones teatrales y las efímeras, aunque en el primer caso sí apuntamos unas pocas líneas en relación al *Misteri assumpcionista valencià* y al *Misteri d'Elx*. Aparte de las razones esgrimidas anteriormente, otro factor que propició que prescindiéramos de

⁸⁸² GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 163-194.

ocuparnos de estos productos artísticos fue debido a que, después de realizar unas cuantas pesquisas, no encontramos información sobre imágenes de conversión, a excepción de la *Judaica*.

También sería reseñable destacar el *Misteri de sant Cristòfor*, celebrado durante el *Corpus Christi* y del que se tiene constancia desde 1449, el más antiguo de los que se representaban durante estas fiestas. La obra relata su leyenda más conocida, cuando ayudando a cruzar por un río a unos peregrinos, se manifiesta el Niño Jesús como uno de ellos.⁸⁸³ Restaría por ver si la instauración del misterio pudiera derivar de la devoción de los cristianos nuevos tras la advocación como patrono de la antigua sinagoga y de la cofradía, o si se debía a su popularidad como santo protector contra la muerte súbita.

Del mismo modo, el *Ordo prophetarum* y el *Cantus sybillae* podrían ser otros ejemplos de interés. El primero es un tipo de drama litúrgico navideño en el que los profetas del Antiguo Testamento, interpelados por, normalmente, san Agustín, cantan las profecías del nacimiento del Hijo de Dios. En València, el canto de la Sibila se enlazaba al del *Ordo prophetarum*, interviniendo esta después de Nabucodonosor. Su atractivo recae en que sean los personajes veterotestamentarios los que den pruebas y avalen los vaticinios de la llegada del Mesías. Hay que apuntar, no obstante, que la celebración de la Natividad se documenta desde el siglo XIV hasta mediados del XVI, por lo que cabría ver si existió alguna posible vía de vinculación con las conversiones.⁸⁸⁴

Con respecto al arte efímero, en este caso consideramos las entradas reales como fuentes donde pudiese encontrarse algún dato sobre las imágenes de conversión. A causa de haberse producido el pogromo durante el reinado de Juan I, parecía plausible creer que, durante la conmemoración de su llegada a València, el 23 de noviembre de 1392, se detectasen ejemplos visuales en relación a lo acontecido la noche del 9 de julio del año anterior y de sus consecuencias. Sin embargo, aunque no profundizamos en exceso, no encontramos ninguna referencia, así como tampoco nada en las posteriores

⁸⁸³ BUENO TÁRREGA, Baltasar, 2016 p. 130-131.

⁸⁸⁴ SANCHIS SIVERA, Josep, 1999, p. 241-248. QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís, 1999, p. 58-60. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2006b, p. 109-148.

entradas reales de Martín I y Fernando I, ni en el *entramès de Mestre Vicent* del que ya hemos hablado.⁸⁸⁵

Con todo, no pretendemos defender la inexistencia de imágenes de conversión en estampas, grabados, arte efímero o teatro; más bien al contrario. Hemos planteado algunas incógnitas que nos han ido surgiendo a lo largo de la redacción y a las que no hemos podido dedicar toda la atención que merecerían, pues no eran objeto de nuestro análisis. Por ello, con estas iniciales hipótesis animamos a posibles lectores a que continúen por estas vías de investigación, tanto como lo intentaremos nosotros, y a que aporten nuevos datos que esclarezcan estas dudas y que permitan continuar obteniendo información relevante sobre este periodo.

Queremos matizar también que hemos intentado evitar a toda costa convertirnos en una especie de inquisidores del arte a la caza del judío, buscando rasgos deformados o caricaturizados para poder realizar nuestras interpretaciones. De hecho, como el lector habrá advertido, no nos hemos centrado en la imagen ni del converso ni la del judío, tal y como señalamos en la introducción. La representación de este último, aunque de suma importancia, nos ha sido beneficiosa de forma suplementaria, para delinear las diferencias entre estos y la imagen de conversión. Esto es especialmente destacable en algunos ejemplos como en el Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges o en el retablo de san Marcos de la Catedral de Manresa donde la ausencia de distintivos o marcas vinculadas al judaísmo, venía a significar el rechazo a su antigua fe. De hecho, estas podrían ser de las pocas manifestaciones de un converso como tal, puesto que no existía una imagen prototípica o canónica de ellos. Si ahora pasaban a ser cristianos y lo que se buscaba era su integración, su representación no podía contener aspectos negativos y/o caricaturizados, para no marcarlo. De esta suerte, un modo factible de identificarlos era mediante la purificación del bautismo, desnudos y sin atributos que los vinculasen con sus antiguos correligionarios, aunque en el de Vallbona de les Monges se conserven los rasgos faciales.

Lo que sí hemos mantenido en nuestro discurso ha sido la concepción que los cristianos tenían de la comunidad judía y de los conversos, pues este punto era de máxima relevancia para las hipótesis presentadas. Somos conscientes que las

⁸⁸⁵ CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1925 [1926]. CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1935. QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís, 1999, p. 96-99. ALIAGA MORELL, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo (eds.), 2011. CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.), 2013.

reflexiones presentadas lo han sido a través de una visión prácticamente cristiana. Esto ha sido necesario en tanto que el análisis giraba alrededor de la percepción que la sociedad cristiana tenía sobre los neófitos, su integración y sobre las imágenes de conversión. No ha sido tarea fácil imaginar y desentrañar qué opinión les merecían estas representaciones y si estas podían llegar a modificar razonamientos preestablecidos. Además, todos los ejemplos presentados tenían un público cristiano, fuesen viejos o nuevos, ubicados en iglesias o capillas, pues, como se ha visto, la intención en la mayoría de estas obras era, por medio de vías distintas, presentar la superación de la Ley mosaica y la reconciliación del antiguo pueblo de Israel con el nuevo bajo el signo de la cruz. ¿También podrían haber tenido un público judío? Tal vez, pero la realidad es que a nuestra opinión estas escenas iban destinadas a un público cristiano y era justamente la apreciación que tenían respecto a estas lo que queríamos reseñar. Por otro lado, esto abriría un debate que escapa a nuestro comentario y que giraría en torno al modo en que se percibirían los judíos al verse representados de esas formas, como avaros y usureros o asesinando de forma continua en rituales macabros a Cristo o a niños.

Anotadas estas cuestiones generales, sería conveniente matizar capítulo por capítulo cuáles han sido los objetivos logrados y cuáles no, y al mismo tiempo apuntar si hemos encontrado posible información relevante para ampliar en proyectos futuros y justificar el porqué de la orientación de nuestro texto. Sobre el segundo apartado hay poco que comentar, puesto que nuestro propósito era establecer un marco cronológico y espacial que nos permitiese ahorrarnos en los sucesivos capítulos abordar cuestiones históricas de nuevo. En este caso, quizás la parte más reseñable haya sido aquella en torno al tema de la identidad, la raza y la limpieza de sangre. Estos conceptos, aunque nos son ajenos por nuestra formación, eran de especial necesidad para entender cómo se fueron articulando las relaciones entre las distintas comunidades y estratos socio-religiosos durante el periodo analizado. Por ello, era indispensable destinar un área para su comentario.

Respecto al tercer capítulo, hemos procurado ofrecer una visión general sobre la llegada y recepción de la nueva devoción, centrada, principalmente, en la figura de Cristo. Consideramos que, al igual que era necesario retratar el contexto histórico-social, asimismo lo era la trama espiritual y el modo de entender cómo la fe y la meditación se hilvanaban en las vidas de los cristianos colectiva e individualmente en el

caso particular de València; todo ello a través de la perspectiva de las imágenes. Esto era primordial para comprender la configuración de algunos programas visuales como el Calvario de la Redención. De tal forma, creemos que hemos obtenido unos resultados favorables al comparar y analizar los temas iconográficos derivados de la devoción nórdica filtrada a través del tamiz de la espiritualidad valenciana. Aunque desarrollamos en los apartados subsiguientes aquellas imágenes que más se adecuaban a nuestro discurso, era imprescindible erigir las bases ahora y exponer algunos ejemplos que nos ayudasen a vislumbrar las vicisitudes que modificaron el panorama artístico del siglo XV y que permitieron la consolidación de nuevas perspectivas y programas iconográficos.

En el siguiente capítulo abordamos el asalto a la judería valenciana del 9 de julio de 1391 desde el plano artístico. Aunque como apuntamos, ya se habían realizado algunas aproximaciones a este campo como las de Carlos Espí o Luis Arciniega, con respecto a la *Passio Imaginis*, o nuestro director Amadeo Serra sobre los retablos de Bonifacio Ferrer y de Nicolau Pujades, nuestra intención ha sido, valiéndonos de estos trabajos, continuar con estas investigaciones y rastrear más posibles ejemplos.⁸⁸⁶ La realidad es que este apartado nació casi sin proponérselo, derivado de los cambios a los que estábamos aplicando a la estructura de la tesis. En un principio debía formar parte del mismo capítulo que el dedicado al Calvario de la Redención. Sin embargo, a medida que íbamos encontrando más información relevante decidimos dedicar un espacio entero a estas cuestiones.

El primer paso a realizar era establecer unos fundamentos primarios sobre la imagen del judío para comprender que, en muchos casos, su aparición venía determinada para testimoniar la naturaleza divina de la Sagrada Forma o para testimoniar el rol que desempeñaron como torturadores de Cristo. Su representación caricaturizada era ya producto de una tradición convencionalizada que había calado en toda Europa. Por tal motivo, al igual que aparecían martirizando hostias o imágenes, también se incluían escenas de conversión, otro de los objetivos de estas obras. Una vez contextualizado y presentada la imagen de conversión, pasamos a buscar ejemplos que coincidiesen con lo acaecido el 1391, pues parecía evidente que el asalto había convulsionado la sociedad valenciana, y el arte, hijo de su tiempo, no podía quedar al margen.

⁸⁸⁶ ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 301-320. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 123-143. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019.

Los dos primeros ejemplos, el retablo de la Crucifixión y los Sacramentos y el de la Santa Cruz, habían sido comisionadas por dos personalidades ligadas al gobierno de la ciudad y en mayor o menor medida, a la comunidad judía. Aunque cada uno articuló su mensaje de forma distinta y personal, sobre todo el de Bonifacio Ferrer, ambos vienen a justificar los hechos ocurridos tras el ataque a la judería y a defender los bautismos, incluyendo para ello imágenes de conversión. Este era sin duda una de las mayores preocupaciones de la ciudad de València ante el temor de las posibles represalias del monarca aragonés Juan I. Por tanto, se entiende la proliferación de milagros que confirmaban que la revuelta y la apostasía de los judíos habían sido por voluntad de Dios, siendo el mejor ejemplo el milagro de la aparición de san Cristóbal. Además, en este cabe destacar la mística que lo envolvía, llegando a surgir posteriores relatos en los que se narraba el descubrimiento de una verdadera imagen que llegó a convertirse en la titular de la fundada iglesia de san Cristóbal.⁸⁸⁷ Este punto, sumado a la visión del judío que vio una figura en la forma en que uno pintaría el santo, nos da la clave de la importancia que ostentaban las efigies religiosas. No es que se manifieste san Cristóbal, cuya leyenda es en sí misma un paradigma de conversión, es que lo que se aparece en la parte más alta de la sinagoga es una imagen. El milagro ocurre a través de un objeto material, uno de aquellos por los que los judíos acusaban a los cristianos de idólatras. Ahora, no obstante, tras el bautismo, para los neófitos se convertirían en instrumentos indispensables para demostrar que el abrazo a la fe de Cristo había sido sincero.

Volviendo a los retablos, encontramos en numerosos ejemplos, unas figuras de notoria relevancia en las entrecalles: los personajes veterotestamentarios. Como hemos visto, su uso en el arte cristiano venía determinado por su papel como testigos del pasado israelita, como anunciadores de la venida del Mesías y como prefiguraciones del Hijo de Dios y de otras personas santas como la Virgen o san Juan Bautista. Este rol queda reflejado desde bien temprano, manifestado en volúmenes didácticos sobre la analogía entre los dos Testamentos como las Biblias moralizadas, la *Biblia pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis*. Pero su inclusión en las obras valencianas parece deberse a los acontecimientos de 1391. Siendo como son referentes del Antiguo Testamento y anunciadores de la llegada de Cristo, que aparezcan en numerosos ejemplos en las entrecalles o las predelas, como pilares o soportes, dialogando con escenas de la vida de Jesús, es significativo, pues brindan un mensaje de reconciliación

⁸⁸⁷ ORTÍ Y MAYOR, Jacinto, 1740.

entre judíos y cristianos, invitando a los primeros a entender que la renovación de la Alianza con Dios se había realizado a través de la encarnación del Verbo.

Mismo procedimiento se seguirá en el trascoro de la Catedral de València. Exceptuando el protocolo notarial de Lluís Ferrer de 21 de junio de 1415, las fuentes que nos han sido legadas no hablan del programa iconográfico, y en el caso citado, es ya de una fecha muy tardía. No podemos saber si estas sufrieron modificación o no, pero todo apunta a pensar que el problema era con respecto a la estructura, no sobre las imágenes. Siendo así, tiene sentido considerar que las analogías establecidas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento sirvan, además de como símbolo de victoria por parte del cristianismo, como reclamo a la reconciliación entre el pasado israelita y el presente cristiano, pues tanto la ubicación, el proyecto visual y el contexto histórico-social de su ejecución, proporcionan algunas claves sobre el posible mensaje a instruir.

En resumen, las obras tratadas en este capítulo nos ofrecen por distintas vías una imagen de conversión. En todas ellas se puede entrever la voluntad expresa por los comitentes por dejar constancia de que el pueblo judío era susceptible a apostatar y a abrazar la fe de Cristo. Aunque permaneciesen ciegos voluntariamente, las continuas pruebas de la divinidad del Mesías terminaban por quitar el velo de los ojos, como queda atestiguado en la leyenda de Longinos o en el retablo de la *Passio Imaginis*. Por otra parte, la coyuntura en la que sobrevino el asalto a la judería era una milenarista, con el temor presente al fin de los tiempos y a la llegada del Anticristo. Las conversiones devenían en pruebas de la voluntad divina del inminente inicio del Juicio Final, y por ende debían ser aceptadas. Las imágenes analizadas, producto de estas vicisitudes, se ubicaban en espacios religiosos e iban dirigidas a un público cristiano, en el que se incluían los viejos y los nuevos. Todos ellos, receptores del mensaje que brindaban las obras, constataban que la conversión y la reconciliación no solamente eran posibles, sino ineludibles.

Con respecto al apartado quinto, quizás este sea el más madurado de todos, pues el primer análisis que realizamos de las obras fue en el Trabajo de Fin de Máster. El Calvario de la Redención es sin duda una de las imágenes de conversión más potentes, con los padres del Antiguo Testamento arrodillados frente al cuerpo del Hijo de Dios, cuya muerte les ha liberado del Limbo y les ha otorgado el perdón por sus pecados. Lo que llama la atención es que este tema no aparezca durante la primera mitad del siglo XV, cuando la impronta del asalto aún persistía en la memoria de la población

valenciana. Esto quizás refuerce la teoría de la rápida integración de los neófitos en la sociedad. En estos años iniciales, primaba testimoniar que las conversiones eran necesarias y por obra divina, argumentando que, a pesar de la perversidad de los judíos, todos tenían cabida en el cristianismo. Por esa razón, cuando estalló el problema converso de verdad, a partir de la revuelta de Toledo el 1449 y la promulgación de la *Sentencia-Estatuto*, se hizo necesario demostrar que los descendientes de los cristianos nuevos habían adoptado sin fisuras la fe de Cristo. Las imágenes, por su capacidad propagandística, desempeñaron un papel fundamental, y la gestación de este tema en la literatura valenciana de la mano de san Vicente Ferrer, Francesc Eiximenis y, posteriormente, Isabel de Villena, posibilitó la creación del Calvario de la Redención.

No debía ser una escena de fácil aprobación para aquellos criptojudíos o judíos que lo contemplasen, aunque como apuntamos durante su análisis, es mucho más probable que el destinatario fuesen cristianos viejos, para demostrar que el comitente era un converso sincero. De esta manera, tiene sentido que los referentes de la Ley mosaica aparezcan arrodillados delante de una talla de Cristo, porque, al fin y al cabo, aunque varíe el tamaño, más pequeña en la de Bermejo y a escala natural en el resto de ejemplos, su cuerpo no deja de ser el de un crucifijo. Una imagen no es sino un modelo material imbuido con el honor del prototipo (*transitus*), una manifestación de la divinidad.⁸⁸⁸ Con esta asociación del cuerpo del Salvador con una efigie escultórica, plasmado en la sarga con la supresión del madero para que funcionase como telón de fondo, se potenciaba el concepto semiótico y se brindaba la identificación de los patriarcas como cristianos venerando una talla de Cristo en la cruz. Era esta misma lectura la que debía hacer cualquier espectador al contemplar las obras, fuese cristiano viejo y nuevo, fuese converso sincero o no.

De esta suerte, los comitentes demostraban que reconocían la divinidad del Hijo de Dios a través del entendimiento de su encarnación y posterior sacrificio, siendo este quizás el aspecto más importante del Calvario de la Redención.⁸⁸⁹ No solamente aparece el cuerpo de Cristo, analogía de un crucifijo y metaimagen, sino que también se incluye su alma. Esta representación de la condición dual de Jesús, humano y Dios a la vez, aseveraba la aceptación de la doble naturaleza de Cristo y, por ende, la creencia en que era el verdadero Mesías. A través de las figuras de los padres veterotestamentarios, el

⁸⁸⁸ GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 25-35.

⁸⁸⁹ Más sobre este tema: MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 288-318.

espectador hacía suyo el reconocimiento de quién era realmente Jesucristo, y se veneraba su efigie colgada, símbolo del sufrimiento y del sacrificio por la redención.

En referencia al último capítulo, estuvimos tentados de trasladar su análisis al tercer apartado o inmediatamente después. No obstante, tras considerarlo pacientemente, quisimos mantener una coherencia cronológica y ocuparnos del *Speculum Animae* al final del estudio. Este cambio vino dado por ser el manuscrito uno de los mejores ejemplos de la consolidación de la nueva espiritualidad y de la focalización en la figura de Jesús. Todo el volumen es en realidad un espejo en el que las clarisas se veían reflejadas, ya que, aunque habían sido los judíos los ejecutores, toda la humanidad era causante del deceso de Cristo, y este era el mensaje detrás del *Speculum Animae*: conmemorar la Pasión, muerte y resurrección del Salvador.⁸⁹⁰ Tanto texto como imágenes servían como una especie de espejo de la consciencia que avalaba la autorreflexión, la imitación y la terapia espiritual.⁸⁹¹

Además, el manuscrito valenciano no deja de ser un ejemplo de Pasión perpetua, ilustrando en cada página un tormento distinto y dejando constancia de cómo debía ser la imitación para experimentar su dolor en las propias carnes. Esto entroncaba con las creencias del perenne sufrimiento de Cristo con cada pecado cometido por la humanidad y que se recrea en las imágenes y descripciones del *Speculum Animae*. Así, cada vez que se leía o contemplaba el libro, cuando se visionaban los horrores cometidos por los crueles judíos, debía aflorar la culpabilidad y hacer suyo el dolor del Hijo del Hombre.⁸⁹² Nadie era inocente del derramamiento de sangre de Cristo y a las monjas, destinatarias de la obra, les correspondía identificarse con los verdugos del Mesías y hacer extensible la carga del pecado. Por este motivo, se entiende la inclusión de judíos y musulmanes, pues con su continuo rechazo a creer en la naturaleza divina de Jesús, persistía su agonía, si bien, eran conscientes también de que las faltas de los cristianos eran igualmente causantes de la Pasión perpetua.

Pero a pesar de que toda la atención se dirija a la representación de escenas dolorosas, del mismo modo hay espacio para el arrepentimiento, la reconciliación y la verdad, atestiguado con el acontecimiento de la lanzada. Longinos se convierte en metáfora de conversión, al caer las gotas de sangre y agua sobre sus ojos y recuperar la

⁸⁹⁰ BRADLEY, Ritamary, 1954, p. 100-115. WIMSATT, James I., 1970. GRABES, Herbert, 1973. GÖTTLER, Christine, 2010, p. 168-69.

⁸⁹¹ MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 302.

⁸⁹² MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 310-311.

visión. Pero esta, no es solo física, sino también espiritual, y mientras que él reconoce en el crucificado al Hijo de Dios, al lado, los soldados con escudos con símbolos que aluden al judío y al musulmán, asisten impasibles al milagro. Se extrae pues que, aunque la apostasía es posible, la ceguera persiste aun cuando se ofrezcan pruebas indiscutibles, no siendo esto novedad, como ha quedado refrendado en otros ejemplos tratados o comentados como en la *Disputa de Fanjeaux* de la predela de las *Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán* o la *La Fuente de la Gracia*.

Vistos uno por uno los capítulos, nos gustaría ahora realizar un ejercicio de humildad y exponer cuáles han sido los puntos que no hemos podido desarrollar. A medida que íbamos ampliando nuestro estudio fuimos encontrando diversos escollos insalvables que nos imposibilitaron acercarnos a la realidad, no por carencia de voluntad, sino por falta de tiempo y por no circunscribirse al tema principal de la tesis. Estas incógnitas deberán esperar a trabajos futuros para poder ser atendidas, por lo que también animamos a aquellos interesados como nosotros en estas materias a que continúen donde lo dejamos y a que aporten nuevos puntos de vista y perspectivas.

Un claro ejemplo sería la aparición de la talla del Cristo del Salvador a causa de los acontecimientos del siglo XV. Como expusimos, parece verosímil relacionar la leyenda de este crucifijo con el contexto de tensión entre cristianos y judíos. Fue el sacerdote Joan Baptista Ballester quien más abogó por considerar la talla de la cruz como aquel crucifijo ultrajado en Beirut y que llegó a València remontando las aguas del Turia, datando su llegada en 1250. No obstante, no hay fuentes ni datos que hablen de la presencia del Cristo del Salvador desde fecha tan temprana, ni siquiera en misas de difuntos que es donde normalmente las advocaciones toman mayor presencia. El relato de Ballester es muy rico en detalles y la historia elaborada no deja indiferente al lector, pues intenta por todos los medios elaborar un discurso en el que resulte veraz creer que en efecto el crucifijo fue el mismo injuriado en Beirut. Aun con todo, prescindimos de ahondar más en esta obra ante la falta de documentación sustancial y por alejarse de nuestros objetivos que giraban en torno a las imágenes de conversión.

Tampoco pudimos profundizar excesivamente en los precedentes visuales del Calvario de la Redención. Haber descubierto los posibles antecedentes de esta iconografía en las Biblias moralizadas es un paso en pos del descubrimiento de mayor información. Ante la imposibilidad de ofrecer una respuesta a la incógnita, creemos que lo más factible es suponer que san Vicente Ferrer o Francesc Eiximenis tomaron como

referencia estas escenas para confeccionar el relato. Discernir cuál de los dos tomó la iniciativa y cuál siguió al otro es más difícil, pues ambos fueron dos poderosas autoridades con una gran agudeza y capacidad imaginativa. 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 escrita, pero ambos suficientemente hábiles como para elaborar una historia a partir, supuestamente, de las ilustraciones de las Biblias moralizadas.

Asimismo, no ha sido posible encontrar más datos sobre el autor y el destino de algunas de las obras, como en la sarga del Calvario de la Redención. No hay referencias a esta ni en los inventarios del museo ni en los catálogos, solamente en el *Klassischer Bilderschatz*. De haber descubierto más información, se podría haber avanzado en la interpretación del nimbo circular de Eva. Aunque hayamos podido encontrar las posibles fuentes y la intención manifiesta detrás, sin saber el destino ni el promotor de esta, es difícil aventurar una respuesta coherente a esta incógnita. De la misma forma, es aún un enigma la procedencia original de las tablas de Bermejo y cómo llegaron a Guatemala, si bien se han estrechado las posibilidades y lo más plausible es que el comitente, o al menos una de las figuras creadoras del programa iconográfico, fuera Juan de Loperuelo.

Otro caso que tuvimos que dejar en el tintero serían los grafitis del Palacio Chiaromonte-Steri que tanto por geografía como por cronología escapaban a nuestro comentario. Sin embargo, nos hubiera gustado aportar nuevos datos al respecto para descubrir cómo y por qué se detecta esta iconografía del Calvario de la Redención en un tiempo y espacio tan alejado. Nos parece imposible dar con alguna respuesta y la única que aventuraríamos sería que esta obra hubiese sido realizada bajo la dirección de un inquisidor, que, por medio de estas imágenes, intentase demostrar el sometimiento de la Ley mosaica a los presos.

Del mismo modo, no hemos podido obtener mayor información sobre los orígenes del *Speculum Animae*. Somos conscientes de los progresos que supuso la investigación y análisis realizados, dado que conseguimos encontrar el modelo del volumen valenciano en el *Skizzenbuch* de Michael Wolgemut. Este descubrimiento propició un avance considerable en nuestras pesquisas, abriendo nuevos frentes y proponiendo nuevas incógnitas. Pero a pesar de los datos obtenidos y las respuestas ofrecidas, aún queda mucho trabajo con respecto a esclarecer quiénes fueron los artífices que se

escondían detrás y por qué medios se realizó, es decir, si el *Skizzenbuch* o una copia suya llegó a las tierras valencianas o si algún discípulo de Wolgemut fue el que hizo el viaje. Aunque tampoco este era fin último del análisis, no debiendo afectar a lo comentado sobre la imagen de conversión y la presencia del *otro*, haber encontrado la información correspondiente podría haber matizado alguna de nuestras suposiciones.

El lector, además, habrá advertido que, como expresamos en la introducción, no hemos hecho juicios de valor en torno a las atribuciones de la obra o a sus cualidades estéticas, a si realmente los autores propuestos lo fueron efectivamente o no. Estas identificaciones más ligadas a la expertización, si bien importantes, no nos eran de especial interés de acuerdo a los objetivos propuestos. En los casos analizados, nos era de más utilidad intentar descubrir o saber quién o quiénes eran los comitentes y el *por qué* y *para qué*, ya que aquí se escondía la clave de la ejecución de los objetos artísticos. Hay que apuntar, no obstante, que, dependiendo de la obra, también nos ha sido imposible encontrar datos en relación a los mentores del programa iconográfico, y que, de haberlo conseguido, habrían ofrecido una mayor comprensión de la misma.

Con todo esto, no pretendemos desmerecer el estudio ni las hipótesis presentadas, pero queríamos reseñar que, a pesar de todo lo logrado, hay también cuestiones que nos ha sido imposible resolver.

En resumen, podemos concluir que todos los ejemplos analizados pretendían, a su propia manera, modular la mentalidad para favorecer la integración y asimilación de los neófitos en la comunidad cristiana. Tanto unos como otros establecían una relación dialéctica para condicionar la visión, brindando representaciones y escenas de carácter judaico, pero con actitudes que propugnaban por la conciliación. De este modo, se abría una alternativa pacífica a cómo enfrentarse al problema converso y al de la identidad, a intentar promover la apostasía entre los judíos, y a mostrar de qué manera se debía acatar la fe católica, al mismo tiempo que se pretendía purgar cualquier atributo demonizado y negativo en pos de la asimilación.⁸⁹³ Por todo esto, podemos confirmar la existencia en València, desde finales del siglo XIV hasta principios del XVI, de imágenes que, a través de distintos recursos metafóricos o simbólicos derivados del

⁸⁹³ CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014, p. 139. FRANCO LLOPIS, Borja, 2014-2016, p. 50.

contexto histórico, social, espiritual y cultural, abogaron e ilustraron la conversión del pueblo judío.

Somos conscientes de que una tesis con base en la interpretación es asimismo subjetiva, aunque de valoración imparcial, y que algunas de las propuestas no tienen el mismo peso, dependiendo de la importancia que hayan tenido para nuestro estudio. Por ello, ha sido indispensable, según las metas propuestas, ir destinando más o menos tiempo a según qué obra, por lo que sabemos que el comentario en algunas ha sido más profuso, mientras que, en otras, aunque nunca de forma somera, el análisis ha requerido un menor denuedo. Este escrito, en manos de otro investigador o bajo la guía de otro director, podría haber recorrido derroteros distintos y haber alcanzado otros o similares objetivos, pero creemos que, en la dirección propuesta y el camino seguido, hemos obtenido un fructífero resultado. A excepción de los temas ya referidos, creemos haber logrado dar respuesta a las incógnitas que nos planteamos inicialmente y a las que nos han ido surgiendo a lo largo del desarrollo del escrito, quedando así demostrada la interrelación entre imagen, conversión y devoción.

8. CONCLUSIONS⁸⁹⁴

“[...] no digo que uno pueda responder nunca totalmente a estas preguntas, pero siempre se puede especular y esto no siempre es inútil”⁸⁹⁵

Ernst Gombrich

In this last chapter, I will try to clarify if all the objectives have been fulfilled with the data offered and if this data may contribute to the progress of the knowledge in the image of conversion. My outline for the chapter will consist of making a synthesis about what is seen in each section and finally a general comment with which to obtain a panoramic view of what has been worked on. Before, however, I would like to highlight some points that are vital for the understanding of the way I have conducted the investigation.

As I pointed in the introduction, I have tried not to subscribe the works to my interpretations, but to observe and analyze those manifestations in which I noticed some particularities to elaborate the corrected hypothesis. Maybe this has been one of the most difficult parts because the images are usually defined according to the wishes of the art historians. I cannot deny that sometimes I have fallen in this trap, wishing to obtain some results and adjust them to my proposals. However, I think that in these cases, with the knowledge acquired through the work and with the help and advice of other researchers and my supervisor, I have not overinterpreted, neither changed, the

⁸⁹⁴ According to the regulations in force at the Universitat de València to obtain the European mention in the title of Doctor, I present these conclusions in Spanish and English.

⁸⁹⁵ GOMBRICH, Ernst, 1997 [1991] p. 24.

study of the visual examples according to my previous suppositions. One example is the interpretation I did of the serge of the Maestro de Perea in my Master's Thesis. As this piece of cloth reminds to the *Vita Christ* of Isabel de Villena, I considered that the source of the painting had been this writing, without taking into account other characters in the Valencian art, like saint Vincent Ferrer and Francesc Eiximenis. It was not until I analyzed deeper the projection of these authors that I understood that Isabel de Villena was a possible authority to take into account, but not the only one. My hypothesis changed and acquired other points of view that I exploited from that moment, but this time without pretending to change the discussion to my interpretation. An example of this is the mystery, already explained, of the image of Eve with a circular nimbus.

That is why, when I have faced the images, my approach has consisted, mainly, in making questions, being the most important ones *why* and *for what*. For the objectives I was trying to achieve, it was essential to know for what reason the artwork had been created, what motivation or intention was behind and the relationship that could have been with the represented; and why, if it had a purely devotional use, if it was private or public, if it was addressed to a scholarly or illiterate, Christian or heretic audience, etc. These questions were key to understanding how the iconographic program was articulated, beyond its aesthetic value, which, as has been seen, was not a factor of notorious interest in the dissertation.

On the other hand, also in the notes of the introduction, when dealing with the development of the text, I stated that one of the most significant aspects that had shaped the process of my study was dealing with the visual manifestations, that had lasted until our days, from which relevant information was known. This choice was motivated not by disinterest, but by delimiting my work area and focusing on those examples that could help me articulate a discourse that maintained coherence and unity. I leave aside other artistic or cultural products whose comment would exceed the limits of what was defined in the objectives since a detailed analysis of these could perfectly become another thesis. Therefore, there has not been an exhaustive analysis of manifestations such as ephemeral or prints, but they have been mentioned echoing the research of other art historians.

I think it should be made clear, both in the introduction and here, that I am going to write down everything that has been achieved with the writing of this work, but also

what is missing in the dissertation. Therefore, I will state the reasons why certain aspects have not been achieved, and I will try, as far as possible, to provide data that demonstrates that if I have chosen to ignore certain artworks it has not been by lack of knowledge, but keeping in mind which were the objectives to achieve.

That said, I am aware of the importance of the prints and engravings throughout the history of Christian art because they are easy to reproduce and have a low price, what allows them to be acquired by the public and that the message behind was rapidly expanded. With regard to the conversion images, it does not seem likely that, in a format like that, scenes such as the Calvary of Redemption were reproduced, because, although it would not be difficult to recognize the characters, the popularity of the illustrations was also given because the audience identified what they were seeing. Thus, an iconographic program like this, or others with a deep symbolic load, does not seem quite adequate, even more, when Valencia does not stand out as a center for the production of prints. However, keeping in mind that these have not reached our days, it is difficult to know what the reality was.

Another thing would be the representations of saints such as that of the aforementioned Saint Christopher, although I would have to clarify if, in addition to the thaumaturgical powers associated with him, he came to obtain such notoriety through the images of him the conversed community acquired.⁸⁹⁶ This could open another debate about the religious works that would have obtained the conversos for their homes, either for true devotion or to give the appearance of true Christian.

The other visual product of which we have overlooked a detailed analysis has been the theatrical and ephemeral manifestations, although in the first case we do point a few lines in relation to the *Misteri assumpcionista valencià* and the *Misteri d'Elx*. Apart from the reasons given before, another factor that makes me abandon the study of these artistic products was the fact that, after making a few inquiries, I did not find information on conversion images, except for *Judaica*.

It would be also convenient to highlight the *Misteri de sant Cristòfor*, celebrated during the *Corpus Christi*, and which, according to the evidence, is from 1449, being the oldest one among all the mysteries that were represented during the festivities. The play is about the well-known legend, when helping some pilgrims to cross a river, the

⁸⁹⁶ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2001, p. 163-194.

Holy Child manifests as one of them.⁸⁹⁷ It remains to be seen if the establishment of the mystery could derive from the devotion of the new Christians after the invocation as patron of the old synagogue and of the brotherhood, or if it was due to its popularity as a holy protector against sudden death.

In this way, the *Ordo prophetarum* and the *Cantus sybillae* could be other interesting examples. The first one is a kind of Christmas liturgic drama in which the prophets from the Old Testament questioned, normally, by Saint Augustine, sing the prophecies of the birth of the Son of God. In València, the singing of the Sibyl was linked to the *Ordo prophetarum*, intervening after Nebuchadnezzar. Its appeal lies in the fact that the characters from the Old Testament are the ones who give evidence and endorse the prediction of the Messiah's arrival. It should be noted, however, that the celebration of the Nativity is documented from the fourteenth to the mid-sixteenth centuries, so it would be possible to see if there was any possible way of linking with the conversions.⁸⁹⁸

With respect to ephemeral art, in this case, I consider the actual entries as sources where some data could be found about the conversion images. Because the pogrom was produced during the reign of John I, it seemed plausible to believe that, during the commemoration of his arrival in València, on November 23rd, 1392, visual examples were detected in relation to what happened on the night of July 9th from the previous year and its consequences. However, although I do not delve into excess, I did not find any reference, as well as nothing in the later royal entries of Martin I and Ferdinand I, nor in the *entramès de Mestre Vicent* which I have already explained before.⁸⁹⁹

Nevertheless, I do not want to defend the inexistence of images about conversions on religious cards, engravings, ephemeral art or drama; but the opposite. I have suggested some unknown facts that have been appearing over the course of this writing and to which I have not been able to pay all the attention they deserved since they were not the object of the analysis. Therefore, with these initial hypotheses, I encourage potential readers to continue this way of investigation, as much as I will try, and to provide new

⁸⁹⁷ BUENO TÁRREGA, Baltasar, 2016 p. 130-131.

⁸⁹⁸ SANCHIS SIVERA, Josep, 1999, p. 241-248. QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís, 1999, p. 58-60. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2006b, p. 109-148.

⁸⁹⁹ CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1925 [1926]. CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1935. QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís, 1999, p. 96-99. ALIAGA MORELL, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo (eds.), 2011. CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.), 2013.

data that clarify these doubts and allow us to continue obtaining relevant information about this period.

I also want to clarify that I have tried to avoid, at all costs, becoming a kind of art inquisitors on the hunt for the Jew, looking for deformed or caricatured features in order to perform my interpretations. In fact, as the reader will have noticed, I have not focused on either the Jew or convert image, as it was pointed in the introduction. The representation of the latter, despite its great importance, has been beneficial in a supplementary way, to delineate the differences between Jews and the image of conversion. That can be highlighted in some examples such as in the *Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges* or in the *Saint Marcus altarpiece* in the Cathedral of Manresa where the absence of emblems or marks linked to Judaism could mean the rejection of their former faith. In fact, these could be some of the few manifestations as such, since there was not a prototypical or canonical image of them. If they became Christians and now they wanted their integration into society, their representation could not contain negative or caricatured aspects in order to not mark them. Therefore, a feasible way of identifying them was through purification of baptism, naked and without any attribute that connected them to their former coreligionists, even though on the altarpiece in Vallbona de les Monges the facial characteristics are preserved.

What I have maintained in the discourse is the idea that Christians had about the Jewish community and conversos, as this point was especially relevant for the hypotheses presented. I am aware of the fact that the reflections I have provided have been realized through a practically Christian perspective. That has been necessary since the analysis was about the perception the Christian community had about the neophytes, their integration and the conversion images. It has not been easy to imagine and unravel what their opinions were and if these could modify pre-established reasonings. Furthermore, all the examples that have been presented had a Christian audience, being old or new, located in churches or chapels. As according to what has been seen, in most of these artworks, the intention was to present the overcoming of the mosaic Law and the reconciliation of the former people of Israel with the new one under the sign of the Cross. Could they also have a Jewish audience? Maybe, but the reality is that from my point of view, these scenes were directed to a Christian audience and it was exactly the appreciation they had in relation to these artworks what I wanted to describe. On the other hand, this would open a debate that avoids my commentary and which would be

about the way Jews perceived themselves when they saw themselves depicted the way they were, as misers and usurers or assassinating Jesus Christ or children in macabre rituals.

Once noted these general issues, it would be convenient to revise chapter by chapter which have been the objectives achieved and which not, and at the same time to indicate if I have found any possible relevant information for future projects and to justify the cause of the orientation of this discourse.

About the second chapter, there is little to comment as my goal was to establish a chronological and spatial framework that would let us avoid dealing with historical issues in the successive chapters again. In this case, maybe the part worth mentioning is the one related to identity, race and the cleanliness of blood. These concepts, although they are not external to our academic training, were necessary to understand how the relationships between the two communities and socio-religious strata were formed during the analyzed period. For this reason, it was indispensable to dedicate a part for its commentary.

Regarding the third chapter, I have ensured to provide a general vision about the arrival and reception of the new devotion, focused mainly on the figure of Christ. I consider that it was as necessary to describe the historic social context, as it was the spiritual plot and the way of understanding how the faith and meditation were linked together in the lives of Christian, individually and as a group, in the particular case of València; analyzing all of this through the perspective of the images. This was important to understand the configuration of some of the visual programs like the Calvary of Redemption. In this way, it seems to me that I have obtained favorable results when comparing and analyzing the iconographic topics derived from the Nordic devotion filtered through the sieve of the Valencian spirituality. Despite I have described in the subsequent sections those images that best suited the discourse, it was necessary to set the basis now and to present some examples that help us see the vicissitudes that modified the artistic panorama in the fifteenth century and permitted the consolidation of new perspectives and iconographic programs.

The following chapter is about the assault on the Valencian Jewry on July 9th, 1391 from an artistic point of view. As I have explained afore, there have already been some approximations to this field, such as the ones made by Carlos Espí or Luis Arciniega, in

relation to la *Passio Imaginis*, or by Amadeo Serra about the altarpieces by Bonifacio Ferrer and Nicolau Pujades. Therefore, my intention has been, taken these projects into account, to continue with these investigations and to track more possible examples.⁹⁰⁰ The reality is that this part was born almost without suggesting it, derived from the changes I was applying to the structure of my thesis. In the beginning, it should be part of the same chapter I have dedicated to the Calvary of Redemption. However, as I was finding more relevant information, I decided to save some space for these issues.

The first step to take was to establish some primary fundamentals about the image of the Jew to understand that, in many cases, their appearance was determined to testify the divine nature of the Sacred Form or to testify the role they played as torturers of Christ. Their caricatured representation was already a product of a conventionalized tradition that had been spread all over Europe. Because of this, in the same way, as they appeared martyring hosts or Christian images, scenes of conversion were also included, another objective of these artworks. Once contextualized and presented the image of conversion, I started to search for examples that would coincide with what happened in 1391, as it seemed clear that the assault had disrupted the Valencian society, and the art, son of its time, could not be left apart.

The two first examples, the altarpiece of the Sacraments and the altarpiece of the Holy Cross, had been commissioned by two personalities linked to the government and the city, and to a greater or lesser extent, to the Jewish community. Even though each one articulated their message in a different and personal way, especially the one by Bonifacio Ferrer, both meant to justify what happened after the Jewry attack and to defend baptisms, including conversion images. This was undoubtedly one of the greatest concerns of the city of València, in fear of the possible reprisals of the Aragonese king John I. Therefore, it is understood that the proliferation of miracles that confirmed that the Jewish riot and the apostasy had been by the will of God, being the best example the miracle of the appearance of Saint Christopher. Besides, in this miracle, it is important to highlight the mystic that surrounded it, based on the subsequent tales that appeared which told the discovery of a true image that becomes the central one in the newly founded Saint Christopher church. This point, added to the vision of the Jew who saw a figure in the way in which one would paint the saint,

⁹⁰⁰ ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009b. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 301-320. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 123-143. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019.

provides us the key of the importance that religious effigies held.⁹⁰¹ It is not that Saint Christopher manifests, whose legend is in itself a paradigm of conversion, it is that what appears on the top of the synagogue is an image. The miracle takes place through a material object, one of those Jews used for accusing Christians of being egotist. Now, however, after baptism, for the neophytes they would become indispensable instruments to demonstrate that the embrace of Christianity had been sincere.

Getting back to the altarpieces, it can be found in several examples, figures of notorious relevance: the Old Testament characters. As it has seen, its use in Christian art was determined by its role as witnesses of the Israelite past, as announcers of the coming of the Messiah and as prefigurations of the Son of God and other holy persons such as the Virgin or Saint John the Baptist. This role is reflected from early on, manifested in didactic volumes on the analogy between the two Testaments such as the *Bibles moralisée*, the *Biblia pauperum* or the *Speculum Humanae Salvationis*. But its inclusion in the Valencian works seems to be due to the events of 1391. Being as they are referents of the Old Testament and announcers of the arrival of Christ, they appear in numerous examples as pillars or supports, dialoguing with Jesus' life scenes. This is significant because they provide a message of reconciliation between Jews and Christians, inviting the former to understand that the renewal of the Covenant with God had been accomplished through the incarnation of the Word.

The same procedure will be followed in the retrochoir of the Cathedral of València. Excepting the Luís Ferrer notarial protocol on June 21st, 1415, the legated sources do not talk about the iconographic program, and in the cited case, it is from a very late date. There is no way to know if they were modified or not, but it can be assumed that the problem was related to the structure and not to the images. So, it makes sense to consider that the analogies established between the Old and the New Testaments can be used as a symbol of the Christian victory as well as a strategy to get the reconciliation between the Israeli past and the Christian present, since the location, the visual project and the historic social context of their realization provide some hints about the possible message they wanted to instruct.

On balance, the artworks treated in this chapter offer in different ways an image of conversion. In all of them, it can be seen the will of the patrons to leave proof of the fact

⁹⁰¹ ORTÍ Y MAYOR, Jacinto, 1740.

that the Jewish people were susceptible to apostatize and embrace the faith of Christ. In spite of remaining blind voluntarily, the continuous evidence of the divinity of the Messiah made them take out the veil from their eyes, as it is proved in the Longinus legend or in the altarpiece of the *Passio Imaginis*. On the other hand, the situation in which the assault on the Jewry happened unexpectedly was a millennialist, fearing the end of time and the arrival of the Antichrist. The conversions turned into tests of the divine will of the imminent Final Judgement, and therefore, they must be accepted. The analyzed images, products of these vicissitudes, were located in religious places and were directed to a Christian public, in which the new ones were included. All of them, receivers of the message that the artworks transmitted, confirmed that the conversion and the reconciliation were not only possible but inevitable.

Regarding the fifth section, maybe this one is the most matured in the text, as the first analysis of the artworks I realized was in my Master's Thesis. The Calvary of the Redemption is, undoubtedly, one of the most powerful images of conversion, with the fathers of the Old Testament on their knees in front of the body of the Son of God, whose death has freed them from the Limbo and has awarded them the forgiveness for all their sins. But it is outstanding that this topic did not appear during the first half of the fifteenth century, when the mark of the assault still persisted in the memory of the Valencian people. Perhaps this reinforces the theory of the rapid integration of the neophytes in the society. In these first years, it was important to testify that conversions were necessary and a divine work of God, arguing that, despite the wickedness of Jews, everyone could embrace Christianity. For this reason, when the converso problem actually burst, from the riot in Toledo in 1449 and the promulgation of the *Sentencia-Estatuto* on, it became necessary to show that the descendants of new Christians had adopted, without any fissure, the faith of Christ. The images, due to their propagandist ability, performed an essential role, and the development of this theme in the Valencian literature by Saint Vincent Ferrer, Francesc Eiximenis and, later, by Isabel de Villena, made possible the creation of the Calvary of Redemption.

It would not be an easy approval scene for those Crypto-Jews or Jews that would stare at it, even though as it has been reminded during its analysis, it is much more likely that the receivers were old Christians, in order to prove that the patron was a sincere converso. In this way, it makes sense that the fathers of the Mosaic Law are on their knees in front of a Christ carving, because, after all, despite the size varies, being

smaller in the Bermejo's artwork while the other ones are in a natural scale, his body is a crucifix. An image can be defined as a material model imbued with the honor of the prototype (*transitus*), a manifestation of the divinity.⁹⁰² With this association of the body of the Savior with a sculptural effigy, expressed in the serge with the suppression of the wood so that it worked as a background, the semiotic concept was powered and the patriarchs were identified as Christians worshipping a carving of Christ on the cross. This should be the same reading that any spectator should do when contemplating the artworks, whether old or new Christians, whether sincere conversos or not.

Thus, the patrons demonstrated that they acknowledged the divinity of the Son of God through the understanding of his incarnation and later sacrifice, perhaps being this the most important aspect in the Calvary of Redemption.⁹⁰³ On it, there is not only the body of Christ, an analogy of a crucifix and metaimage, but also his soul. This representation of the dual condition of Jesus, human and God at the same time, asseverated the acceptance of the double nature of Christ and, hence, the belief that he was the true Messiah. Through the figures of the fathers of the Old Testament, the observers made their own acknowledgement of whom Jesus Christ actually was, and his hung effigy was worshipped, symbol of suffering and sacrifice for the redemption.

About the last chapter, I was tempted to move its analysis to the third section or after. However, after considering it patiently, I decided to keep a chronological coherence and treat the *Speculum Animae* at the end of the study. This change was considered due to this manuscript is one of the best examples of the consolidation of the new spirituality and the focus on the figure of Jesus. All the volume is actually a mirror on which the nuns of the order of Saint Clare saw themselves reflected, since, even though the Jews had been the executioners, all mankind was the cause of the death of Christ. And this was the message behind the *Speculum Animae*: to commemorate the Passion, death and resurrection of the Savior.⁹⁰⁴ Texts, as well as images, were used as a kind of mirror that supported self-reflection, imitation and spiritual therapy.⁹⁰⁵

In addition, the Valencian manuscript is still an example of Perpetual Passion, illustrating on each page a different torment and stating how imitation should be to

⁹⁰² GARCÍA AVILÉS, Alejandro, 2009, p. 25-35.

⁹⁰³ Más sobre este tema: MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 288-318.

⁹⁰⁴ BRADLEY, Ritamary, 1954, p. 100-115. WIMSATT, James I., 1970. GRABES, Herbert, 1973. GÖTTLER, Christine, 2010, p. 168-69.

⁹⁰⁵ MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 302.

experience their pain in their own flesh. This linked with the beliefs of the perennial suffering of Christ with each sin committed by humanity and that is recreated in the images and descriptions of the *Speculum Animae*. Thus, every time the book was read or contemplated, when the horrors committed by the cruel Jews were seen, the guilt should emerge and the pain of the Son of God be endorsed.⁹⁰⁶ Nobody was innocent of the bloodshed of Christ, and the nuns, recipients of the artwork, were in charge of identifying themselves as the executioners of the Messiah and making extendible the burden of sin. For this reason, the inclusion of Jews and Muslims and can be understood, because with their continued refusal to believe in the divine nature of Christ, his agony persisted, although the nuns were also aware that the faults of Christians were equally causative of the Perpetual Passion.

But, despite all the attention is focused on the representation of painful scenes, in the same way, there is place for regret, reconciliation and truth, proved by the spear thrust event. Longinus becomes the conversion metaphor, as the drops of blood and water fall onto his eyes and he recovers sight. But this is not only physical, but also spiritual, and whereas he acknowledges that the one being crucified is the Son of God, next to him, the soldiers with shields that have symbols that allude to Jews and Muslims observe with an impassible expression the miracle. Thus, it is deduced that, although the apostasy is possible, blindness persists even when undeniable proofs are offered, not being this new, as it has been corroborated in other examples treated or commented such as in the *Dispute by Fanjeaux* of the predella of the *Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán* or the *La Fuente de la Gracia*.

Once all the chapters have been seen, now I would like to be objective and present what points I have not been able to develop. As I was widening my study, I found different insuperable obstacles that made it impossible to achieve the truth, not for the lack of will, but for the lack of time and for not being part of the main topic of my dissertation. These mysteries should wait for future studies to be revealed, thus I encourage those, like me, who are interested in this subject to continue and to contribute with new points of view and perspectives.

A clear example would be the appearance of the crucifix of Christ the Savior because of the events during the fifteenth century. As I presented, it seems plausible to connect

⁹⁰⁶ MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 310-311.

the legend of this crucifix with the context of the tension between Christians and Jews. It was the priest Joan Baptista Ballester who most stood up for considering the carving of the cross as that crucifix outraged in Beirut and which arrived in València going up the river Turia, dating its arrival back to 1250. However, there are no sources or data that talk about the presence of the Christ the Savior since that early date, not even in masses for the dead where such denominations are usually more present. Ballester's tale is very rich in details and the elaborated story does not leave the reader indifferent, as it tries by all means to elaborate a discourse in which it seems truthful to believe that the crucifix was actually the same tarnished in Beirut. Even so, I decided to get by without deepening more in this artwork due to the lack of fundamental documentation and because it does not focus on the study of images of conversion.

I could not delve excessively into the visual precedents of the Calvary of Redemption. But, having discovered the possible previous background of this iconography in the *Bible moralisée* is a step towards the unveiling of future information. As the mystery could not be solved, I think that the most plausible is to suppose that Saint Vincent Ferrer or Francesc Eiximenis took as a reference these scenes in order to create the tale. Discerning which one took the lead and which one followed the other is even more difficult, as both were two powerful authorities with a great acuity and imaginative ability. Both preached and spread the faith, although in different ways, since the Dominican used the spoken word and the Franciscan the written one, but both skilled enough to create a story from, supposedly, the illustrations of the *Bibles moralisées*.

Likewise, it has not been possible to find more data about the author and the destination of some artworks such as in the serge of the Calvary of Redemption. There are no references for this either at the museum inventories or in the catalogs, only in the *Klassischer Bilderschatz*. If more information had been found, it could have been possible to progress in the circular halo of Eve. Even though I could have found the possible sources and the expressed intention behind it, it is hard to venture a response to this unknown. In the same way, it is still a mystery the original provenance of Berjemo's paintings and how they got to Guatemala, although the possibilities have been reduced and the most plausible is that the patron, or at least one of the leading figures creating the iconographic program, was Juan de Loperuelo.

Another case that had to be left out is the graffiti in the Palace Chiaromonte-Steri, because of the geographic and chronological limitation of the thesis. However, I would have liked to provide new data in this respect in order to discover how and why this iconography of the Calvary of Redemption is detected being far away in space and time. It does not seem impossible to find some answers and the only one I would venture to explain would be that this artwork had been realized under the direction of an inquisitor. This would open the doors to consider that the authors of this visual program could be not only conversos, but also priests belonging to the Holy Office which, through these images, would try to prove the subjugation of the mosaic Law.

In the same way, it has not been possible to find further information about the origins of the *Speculum Animae*. I am aware of the progress that supposed the investigation and analysis realized, since I got to find the model of the Valencian volume in the *Skizzenbuch* by Michael Wolgemut. This breakthrough favored a considerable advance in our inquiries, opening new fronts and suggesting new unknowns. But, despite the data obtained and the responses that have been provided, there is still a lot of work to do to solve who were the authors that hid behind and what means they used, that is, if the *Skizzenbuch* or a copy of it reached the Valencian land or if some Wolgemut disciple was the one who made the journey. Although this was not the analysis ultimate goal, having found the right information could have clarified some of the hypothesis.

The reader, in addition, would have noticed that, as I have expressed in the introduction, I have not made value judgments about the attributions of the artworks or their aesthetic qualities, and if the suggested authors actually created them or not. These identifications linked to expert assessment, though important, were not of particular interest according to the aims suggested. In the cases analyzed, it was more useful to discover, or to know, who were the patrons together with the reason and the purpose, since here there was hidden the key to the realization of the artistic objects. It should be noted, however, that, depending on the work, it has also been impossible to find data linked to the mentors of the iconographic program, and that, if succeeded, they would have offered a greater understanding of it

With all this, I do not intend to devalue either the study or the hypotheses presented, but I wanted to highlight that, despite everything, there are also some issues that have not been possible to solve.

To sum up, I can conclude that all the examples analyzed intended, in their own way, to modulate the mentality in order to favor the integration and assimilation of neophytes into the Christian community. Both established a dialectical relationship to determine the view, providing representations and scenes of Jewish character, but with manners that called for conciliation. In this way, there was a non-violent alternative to face the converso and the identity problem, trying to promote the apostasy among Jews and to show how the Catholic faith should be accepted, while it was intended to purge any negative and demonized attribute towards assimilation.⁹⁰⁷ Because all of this, in València, since the end of the fourteenth century until the beginning of the sixteenth century, it can be confirmed the existence of images, which through different metaphorical or symbolical means derived from the historical, social, spiritual and cultural context, supported and illustrated the conversion of the Jewish people.

I am aware that a thesis based on interpretation is subjective, despite an impartial assessment, and some of the suggestions do not have the same weight, depending on the importance they have had regarding my study. Thus, it has been indispensable, according to the aims proposed, to assign more or less time to each of the artworks, so the commentaries on some have been more profuse, whereas, in other artworks, even though never superficially, the analysis has required less time and effort. This writing, on the hands of another researcher or under the guidance of another supervisor, could have traveled different paths and have achieved other or similar objectives, but I believe that in the proposed direction and the path followed, I have obtained a successful result. With the exception of the issues already mentioned, I think I have achieved to find an answer for the unknowns initially suggested and for the ones that have arisen along with the development of the study, thus demonstrating the interrelation among image, conversion and devotion.

⁹⁰⁷ CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014, p. 139. FRANCO LLOPIS, Borja, 2014-2016, p. 50.

9. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

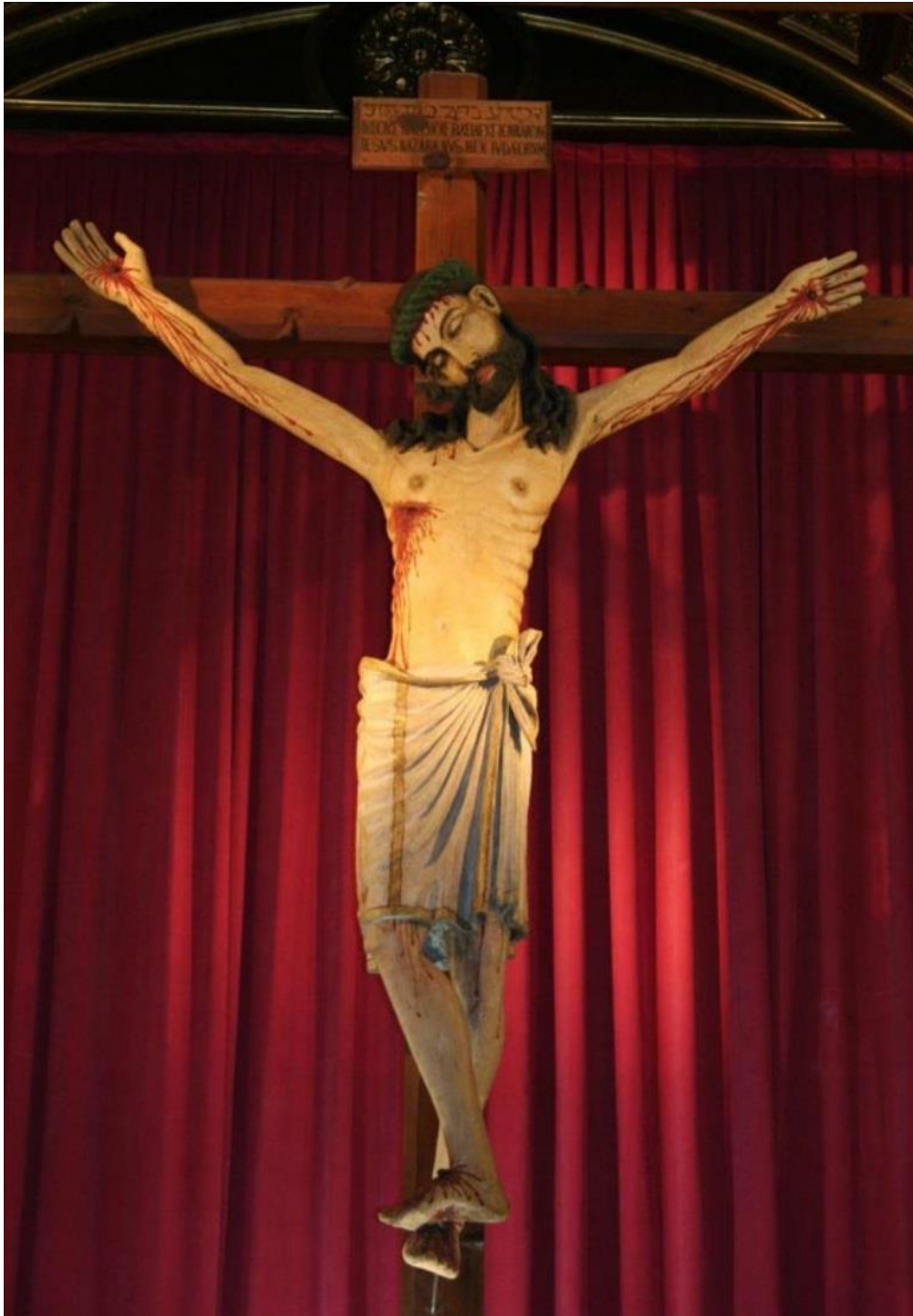


Fig. 1. Talla del Santísimo Cristo del Salvador, siglo XIII, Real Iglesia del Santísimo Cristo del Salvador, València.



Fig. 2. Varón de Dolores, predela del retablo de san Miguel Arcángel, Jaume Mateu, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 1/2006.



Fig. 3. Varón de Dolores, predela del retablo san Martín con santa Úrsula y san Antonio Abad, Gonçal Peris Sarrià, ca. 1437-1440, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 250.



Fig. 4. *Varón de Dolores*, Vicente Macip, primera mitad del siglo XVI, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 293, 69 x 49 cm.



Fig. 5. *Flagelación, corona de espinas y Ecce Homo*, ca. 1262, imágenes del reconditorio de la Catedral de València, València.



Fig. 6. *Lavatorio de manos*, predela con ocho escenas de la Pasión de Cristo, Joan Reixach, ca. 1450, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 2101-2108.



Fig. 7. *Ecce Homo* y *Salvator Mundi*, Albert Bouts, ca. 1495, Musée des beaux-arts de Dijon, Dijon, n° inv. D 1948.1.1, 37,7 x 28,3 cm.



Fig. 8. *San Lucas recibiendo de la Virgen su verónica*, Llorenç Saragossà, ca. 1370-80, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 249, 71 x 45 cm.



Fig. 9. Relicario de la Verónica de la Virgen, finales del siglo XIII, Catedral de València, València.



Fig. 10. *Verónica de la Virgen y Anunciación*, Gonçal Peris Sarrià, ca. 1403-1410, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 406/1, 406/2, 44,4 x 37 x 4 cm.



Fig. 11. *Santa Faz*, Joan Gascó, ca. 1513, Museu Episcopal de Vic, Vic, nº inv. MEV 1947, 47,5 x 35 cm.

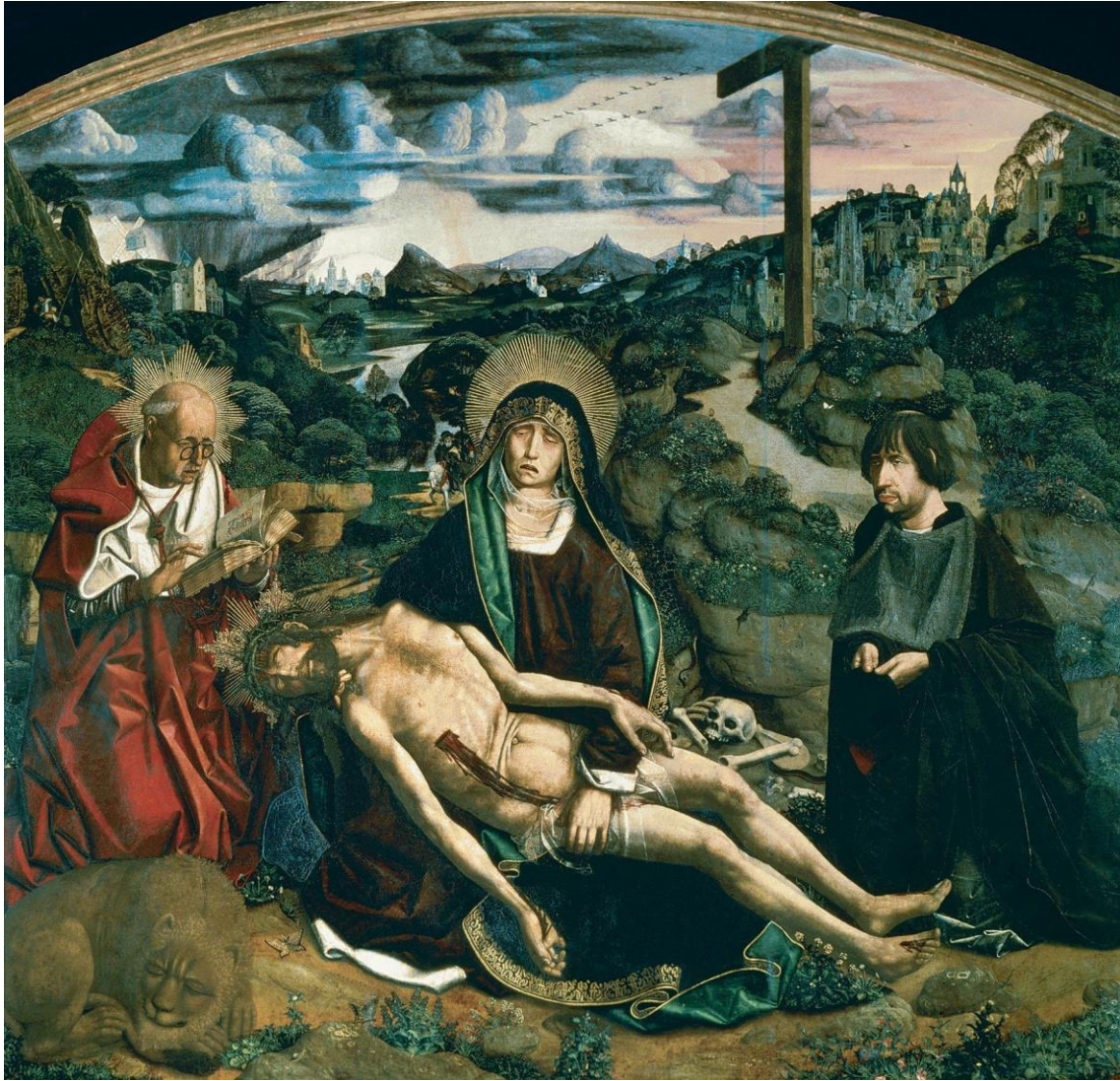


Fig. 12. *Piedad Desplà*, Bartolomé Bermejo, 1490, Catedral de Barcelona, Barcelona, 175 x 189 cm.



Fig. 13. *Piedad*, Gonçal Peris Sarrià, ca. 1420-1430, Musée du Louvre, Paris, 48 x 34 cm.



Fig. 14. Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges, ca. 1335-1345, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, nº inv. 009919-000, 106,5 x 223,2 x 9,3 cm.



Fig. 15. Retablo del Corpus Christi de Vallbona de les Monges, ca. 1335-1345, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, n° inv. 009920-000, 108,8 x 222 x 8,7 cm.



Fig. 16. Detalle del Frontal Corpus Christi de Vallbona de les Monges, ca. 1335-1345, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, nº inv. 009919-000.

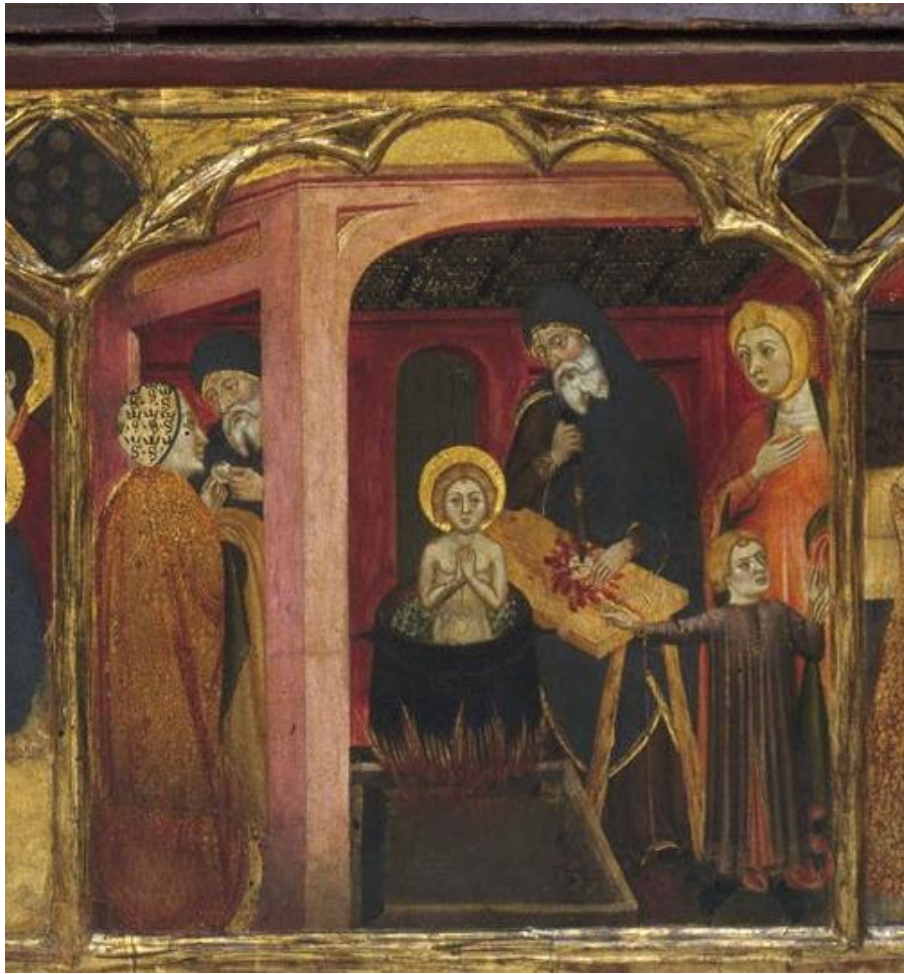


Fig. 17. Detalle de la predela del retablo de la Virgen de Sigüenza, Jaume Serra, ca. 1362-1375, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, nº inv. 015916-CJT.



Fig. 18. Retablo de la institución de la Eucaristía, atribuido al Maestro de Villahermosa, ca. 1385-1390, Iglesia de Villahermosa del Río, Villahermosa del Río.



Fig. 19. Retablo de advocación franciscana, Lluís Borrassà, 1414-1415, Museu Episcopal de Vic, Vic, MEV 12, 13, 51, 714-719



Fig. 20. Retablo de San Marcos, 1346, Catedral de Manresa, Manresa.



Fig. 21. Detalle del Retablo de San Marcos, 1346, Catedral de Manresa, Manresa.



Fig. 22. Detalle del Retablo de San Marcos, 1346, Catedral de Manresa, Manresa.



Fig. 23. *Breviari d'Amor*, Matfre Ermengau, siglo XV, Ms. Res. 203, Biblioteca Nacional de España, folio 76r.



Fig. 24. *La Fuente de la Gracia*, Jan van Eyck (taller?), ca. 1440-1445, Museo Nacional del Prado, Madrid, nº inv. P001511, 181 x 119 cm.

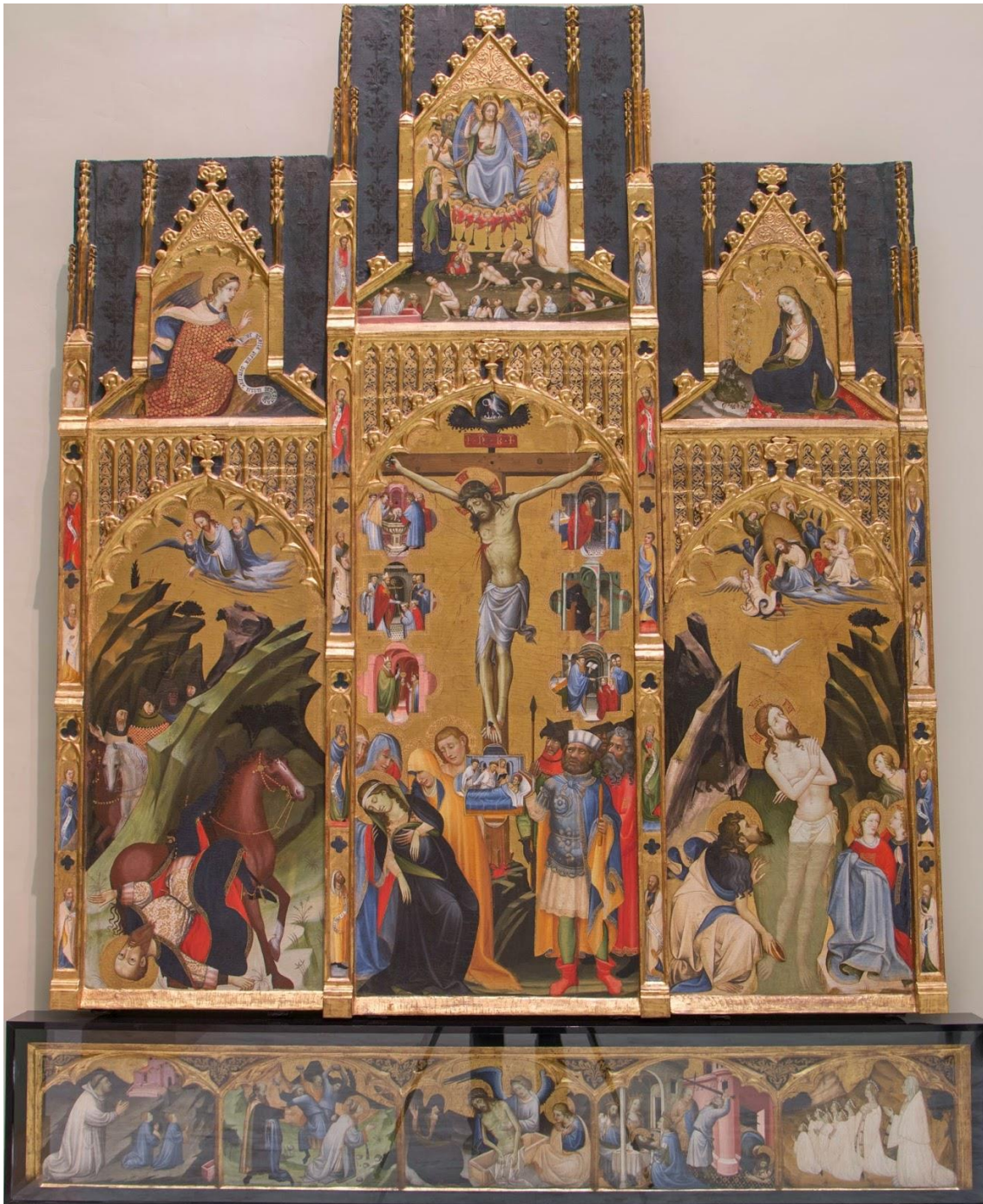


Fig. 25. Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 246, 284 x 191 cm.



Fig. 26. Detalle de uno de los profetas identificado como el rey David, Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 246.



Fig. 27. Reyes David y Salomón y Moisés, Joan Reixach, ca. 1460, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 231, 233 y 234, 135.5 x 69 cm los dos reyes y 130.5 x 67.5 cm.



Fig. 28. Profetas de la techumbre del alfarje de la *Cambra Daurada*, entre 1418 y 1426, actualmente en el Salón del Consulado del Mar de la Lonja de València.



Fig. 29. Retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobla Llarga, autor desconocido, ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, València
n° inv. 278, 410 x 320 cm.



Fig. 30. Detalle de la predela del retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobla Llarga, autor desconocido, ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, València n° inv. 278.



Fig. 31. Retablo *Lavatorio de los pies, Cristo ante Pilato y Cristo camino del Calvario / Profetas*, Domingo Ram, documentado en Aragón entre 1464-1507, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. I-57/2004



Fig. 32. Retablo del Convento de la Puridad, Nicoalu Falcó, Onofre Forment, Pablo Forment y Damià Forment, ca. 1500-1515, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 287, 584,5 x 374 cm.



Fig. 33. Crucifixión y sacramentos, retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 246.



Fig. 34. Caída de Saulo, retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 246.



Fig. 35. Bautismo, retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 246.



Fig. 36. Lapidación de san Esteban, retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 246.



Fig. 37. Martirio de san Juan Bautista, retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 246.



Fig. 38. Retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 254, 359 x 260 cm.



Fig. 39. Detalle de los ángeles tenentes con el escudo heráldico de los Pujades, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 254.



Fig. 40. Batalla del Puente Milvio, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 254.



Fig. 41. Retablo del Centenar de la Ploma, ca. 1400-1405, atribuido a Andrés Marçal de Sas, Victoria and Albert Museum, Londres, nº inv. 1217-1864, 660 x 550 cm.



Fig. 42. Detalle del Retablo del Centenar de la Ploma, ca. 1400-1405, atribuido a Andrés Marçal de Sas, Victoria and Albert Museum, Londres, n° inv. 1217-1864.



Fig. 43. Predela del Retablo del Centenario de la Ploma, ca. 1400-1405, atribuido a Andrés Marçal de Sas, Victoria and Albert Museum, Londres, nº inv. 1217-1864.



Fig. 44. Descubrimiento de la Vera Cruz, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 254.



Fig. 45. Heraclio asesina a Crosroes II, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 254.

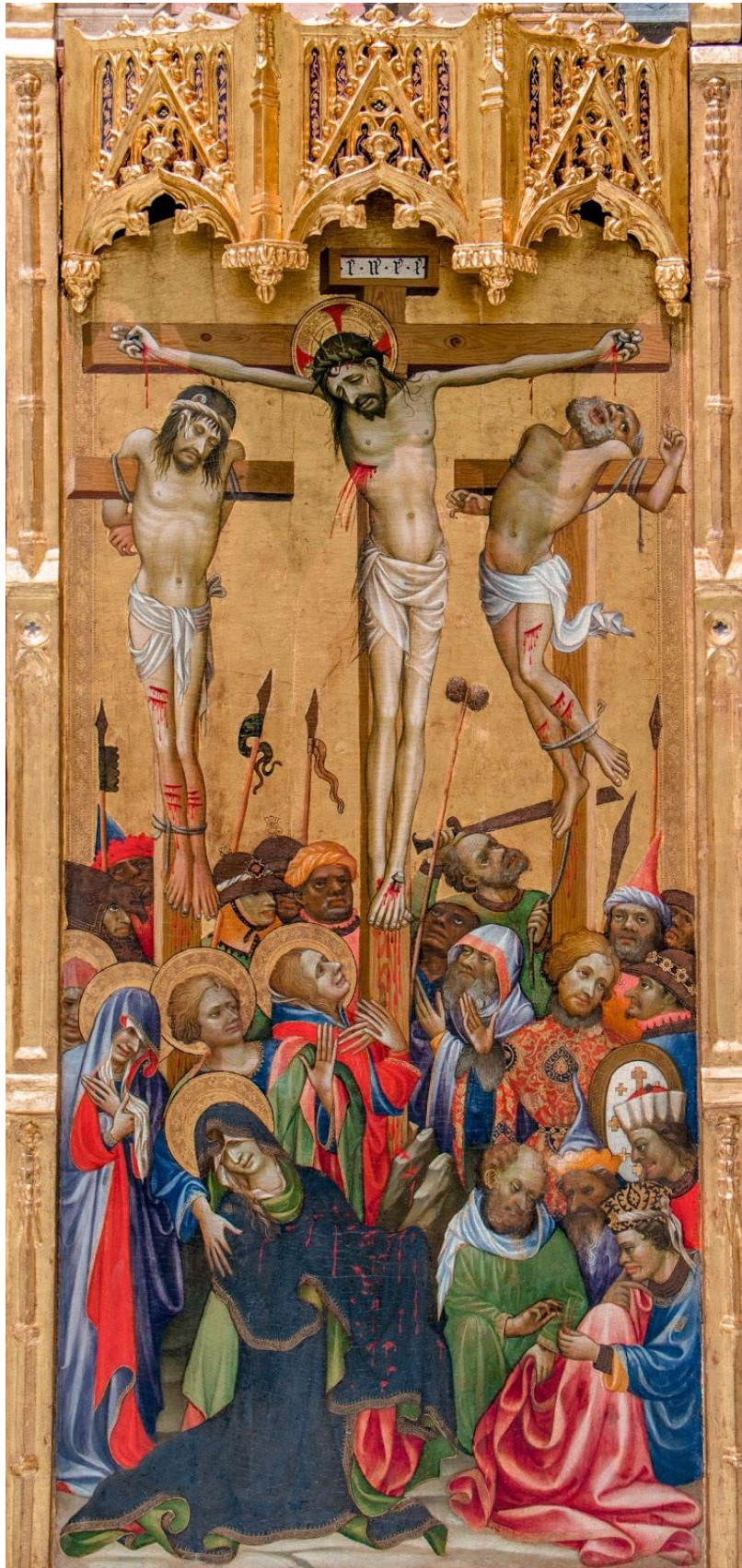


Fig. 46. Crucifixión, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 254.



Fig. 47. Detalle de la Crucifixión, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, n° inv. 254.



Fig. 48. Detalle de la Crucifixión, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís, ca. 1400-1405, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 254.



Fig. 49. *Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán*, Pere Nicolau, terminado antes de 1403, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 238.



Fig. 50. *Disputa de Fanjeaux*, Pere Nicolau, terminado antes de 1403, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 238.



Fig. 51. Detalle de la *Disputa de Fanjeaux*, Pere Nicolau, terminado antes de 1403, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 238.



Fig. 52. Detalle de la *Disputa de Fanjeaux*, Pere Nicolau, terminado antes de 1403, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 238.



Fig. 53. Predicación del santo y detalle, Maestro de la Vista de Santa Gúdula, finales del siglo XV, Convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya, Los Corrales de Buelna, Cantabria.



Fig. 54. Retablo de San Vicente Ferrer, Miguel del Prado, primer tercio del siglo XVI, Museu de Belles Arts de València, València, nº. inv. I/175, 494.5 x 387 cm.



Fig. 55. Posible san Vicente Ferrer, sin atribución ni datación concreta, siglo XV, Museu de Belles Arts de València, València, nº. inv. I/92.



Fig. 56. Milagro, escena lateral del retablo de San Vicente Ferrer, Miguel del Prado, primer tercio del siglo XVI, Museu de Belles Arts de València, València, n.º. inv. I/175



Fig. 57. Predicación, escena lateral del retablo de San Vicente Ferrer, Miguel del Prado, primer tercio del siglo XVI, Museu de Belles Arts de València, València, n.º. inv. I/175



Fig. 58. Milagro, escena lateral del retablo de San Vicente Ferrer, Miguel del Prado, primer tercio del siglo XVI, Museu de Belles Arts de València, València, n.º. inv. I/175.



Fig. 59. Retablo de la *Passio Imaginis*, ca. 1391-1414, Catedral de València, València.

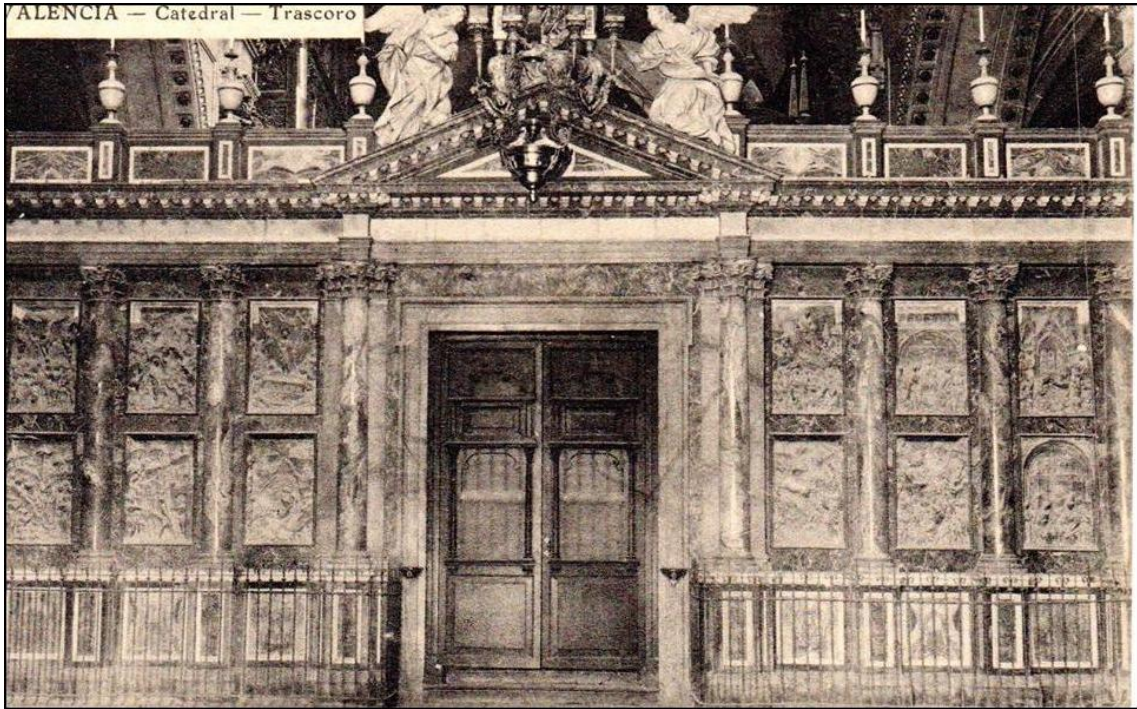


Fig. 60. Trascoro en su antigua y en su actual ubicación, varios autores, 1392-1444, Catedral de València, València.

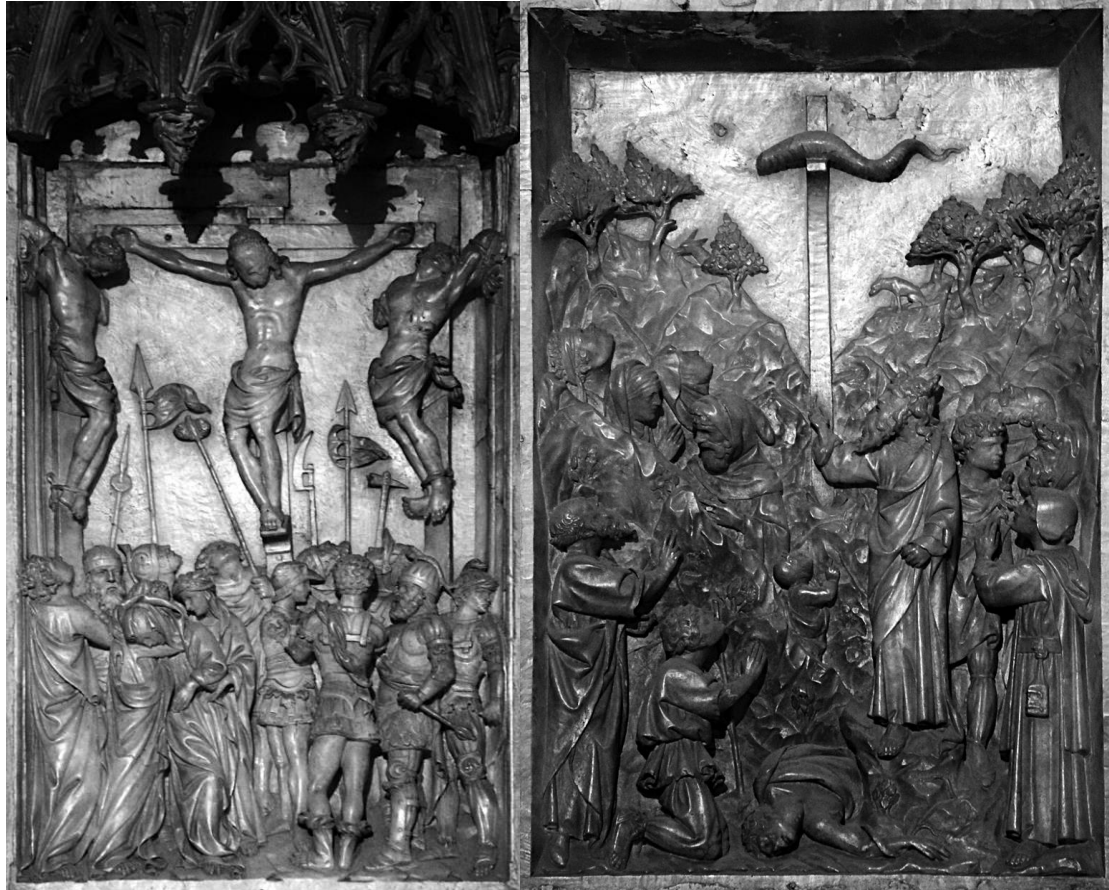


Fig. 61. La Crucifixión y Moisés levantando la serpiente de bronce, escenas del trascoro, Jaume Esteve y Julià lo Florentí, 1392-1444, Catedral de València, València (Imágenes extraídas de Lluís Ramon i Ferrer: “El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51).



Fig. 62. Cristo derribando los portones del Limbo y Sansón arrancando las puertas de Gaza, escenas del trascoro, Jaume Esteve y Julià lo Florentí, 1392-1444, Catedral de València, València (Imágenes extraídas de Lluís Ramon i Ferrer: “El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51).

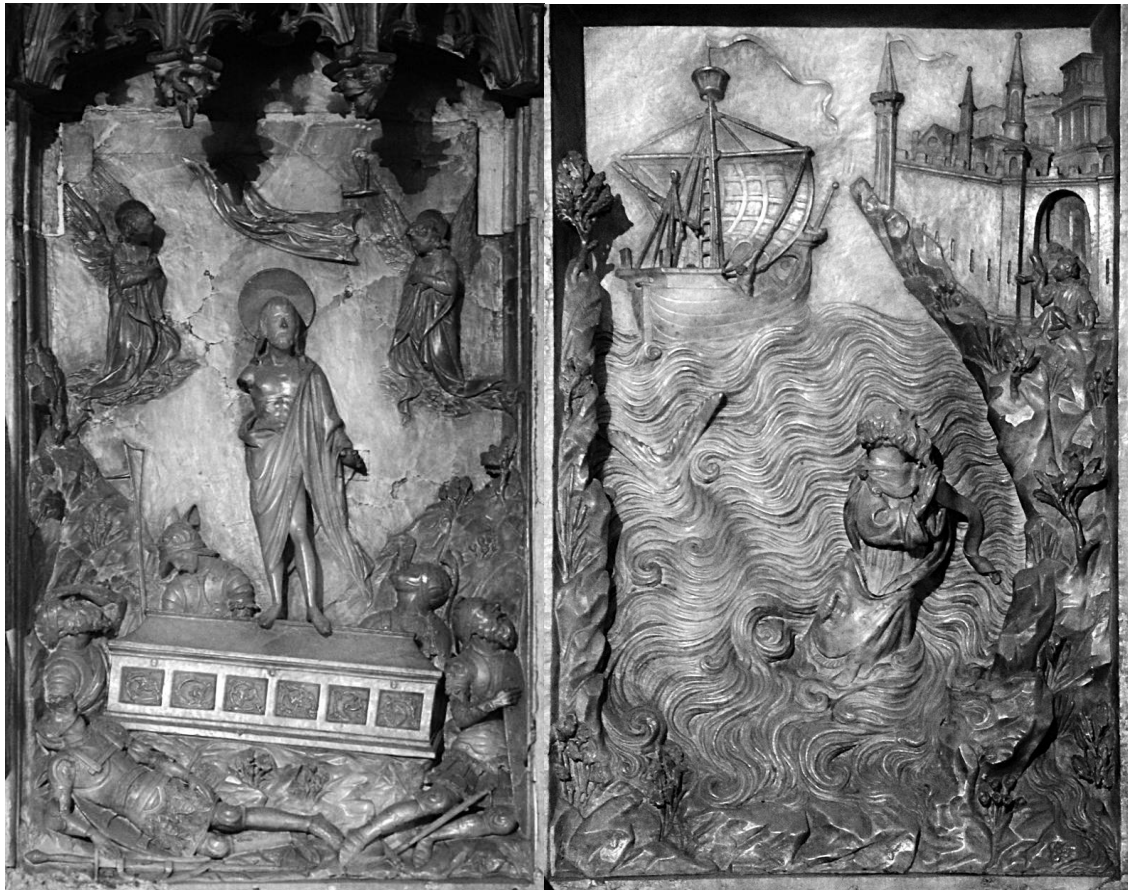


Fig. 63. La Resurrección y Jonás siendo expulsado por el monstruo marino en las costas de Nínive, escenas del trascoro, Jaume Esteve y Julià lo Florentí, 1392-1444, Catedral de València, València (Imágenes extraídas de Lluís Ramon i Ferrer: “El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51).

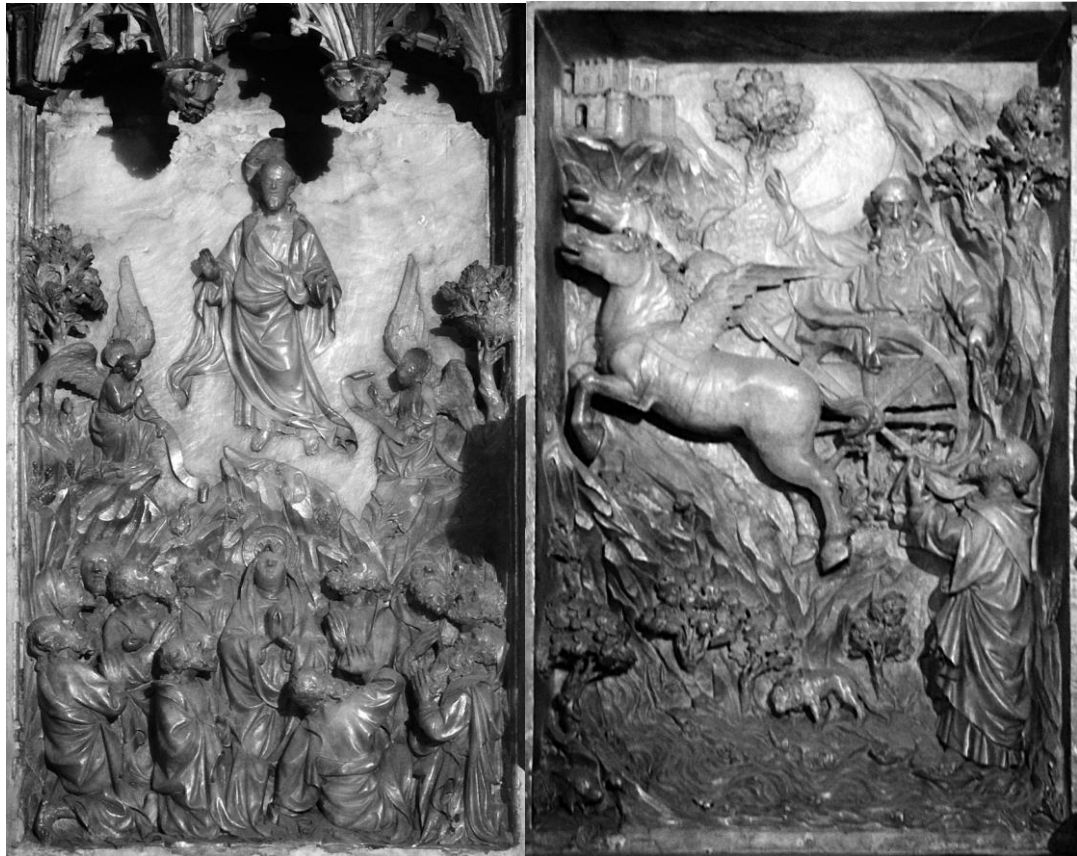


Fig. 64. La Ascensión y el rapto de Elías, escenas del trascoro, Jaume Esteve y Julià lo Florentí, 1392-1444, Catedral de València, València (Imágenes extraídas de Lluís Ramon i Ferrer: “El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51).



Fig. 65. La venida del Espíritu Santo en Pentecostés y Moisés recibiendo las tablas de la Ley, escenas del trascoro, Jaume Esteve y Julià lo Florentí, 1392-1444, Catedral de València, València (Imágenes extraídas de Lluís Ramon i Ferrer: “El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51).



Fig. 66. La Coronación de la Virgen y Salomón entronizando a su madre Betsabé, escenas del trascoro, Jaume Esteve y Julià lo Florentí, 1392-1444, Catedral de València, València (Imágenes extraídas de Lluís Ramon i Ferrer: “El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51).

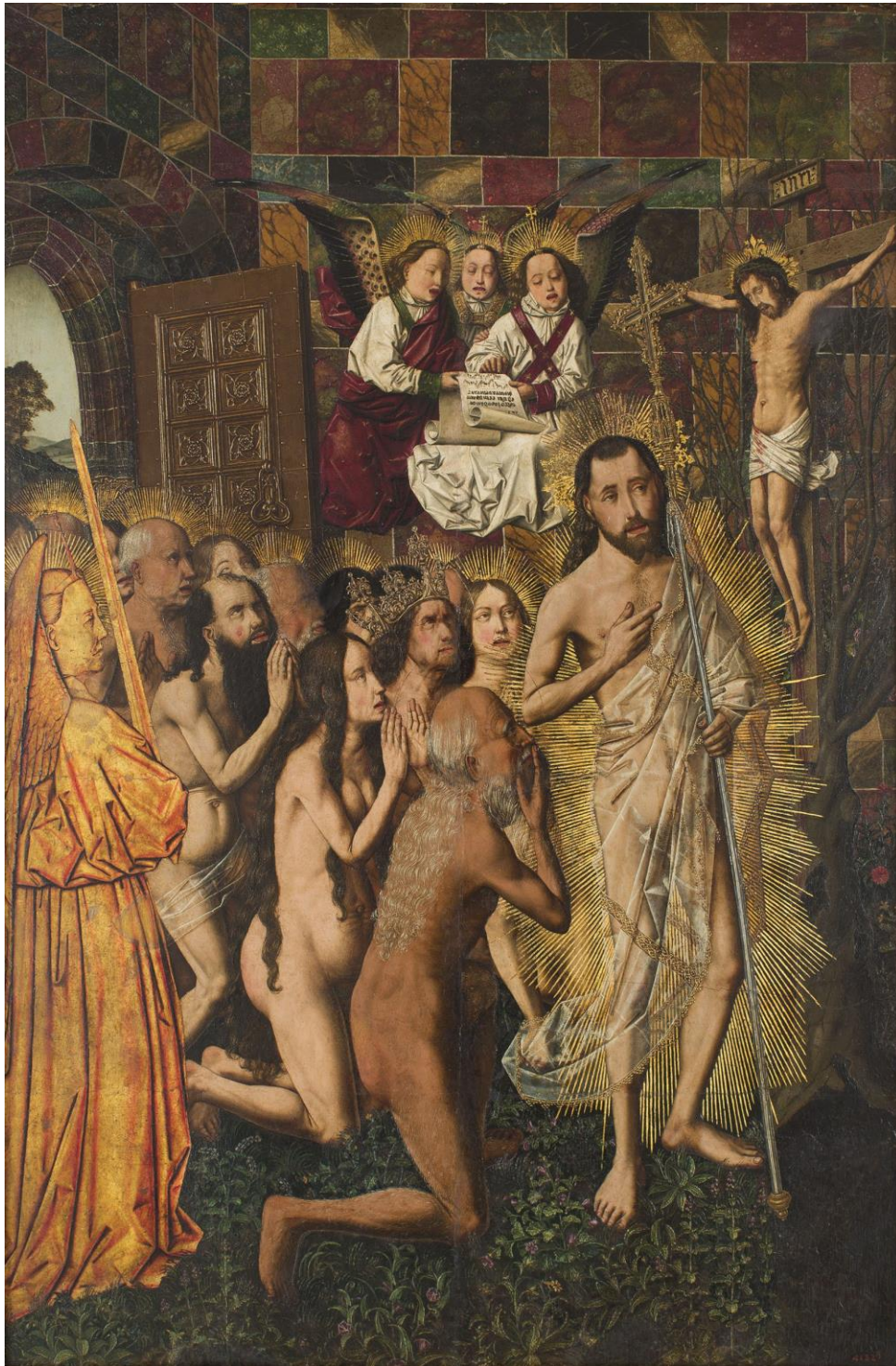


Fig. 67. *Entrada en el Paraíso y visión del Crucificado*, Bartolomé Bermejo, ca. 1470-1480, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona, nº inv. IAAH 546, 103,7 x 68,7 cm.



Fig. 68. *Descenso de Cristo al Limbo*, Bartolomé Bermejo, ca. 1470-1480, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, nº inv. O15872, 88,7 x 69,2 cm.

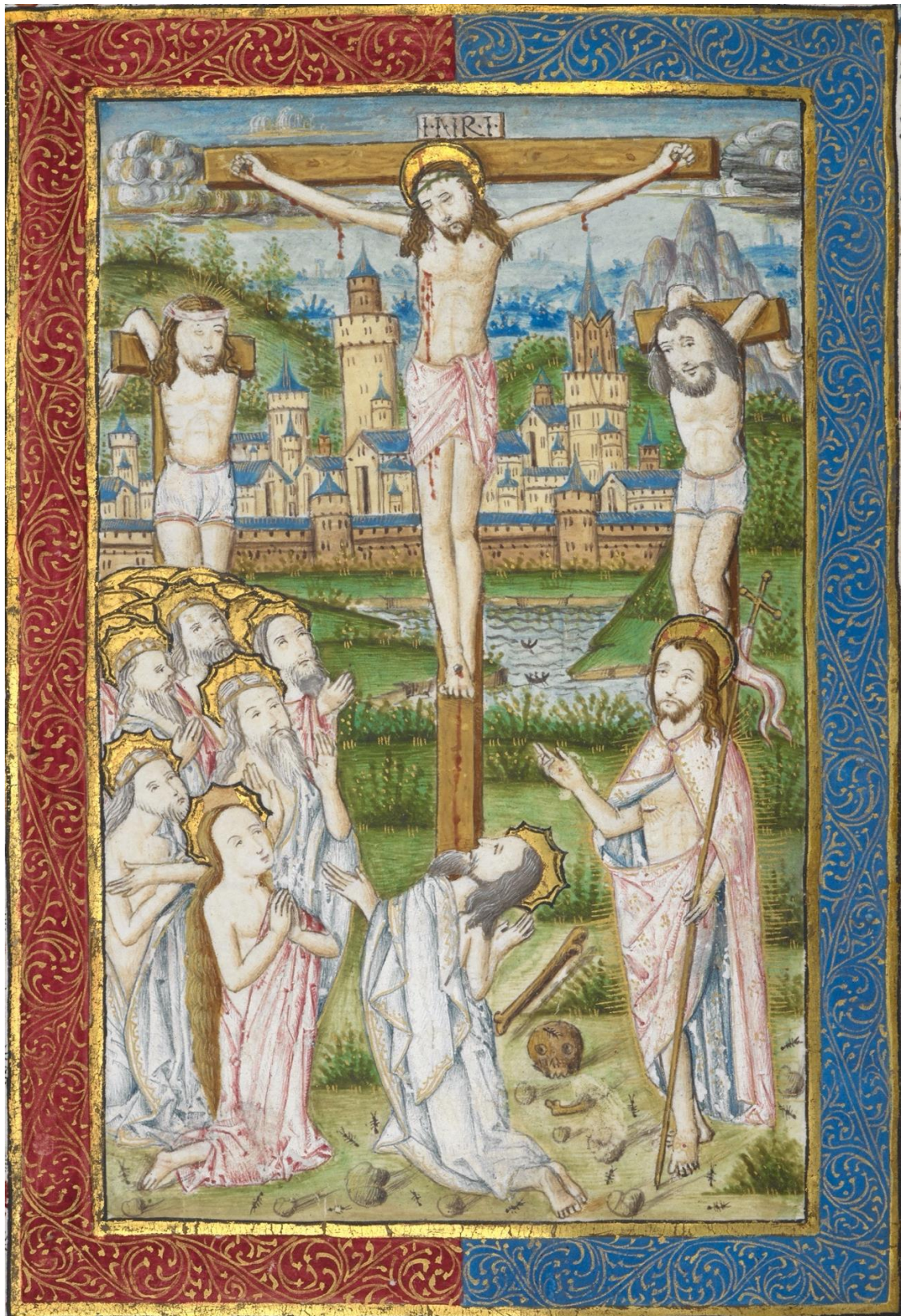


Fig. 69. *Cristo mostrando el crucifijo a los patriarcas*, libro de horas valenciano, autor desconocido, a partir de al menos 1461, Ms. Add. 18193, British Library, Londres, folio 135v.



Fig. 70. *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario o Calvario de la Redención*, Maestro de Perea, finales del siglo XV, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 3587, 240 x 202 cm.



Fig. 71. *Calvario de la Redención*, Vicente Macip, ca. 1525-1530, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 161/2004, 189 x 112,5 cm.



Fig. 72. Graffiti de un Calvario de la Redención, autor anónimo, celda nº 2, Palacio Chiaromonte-Steri, Palermo.

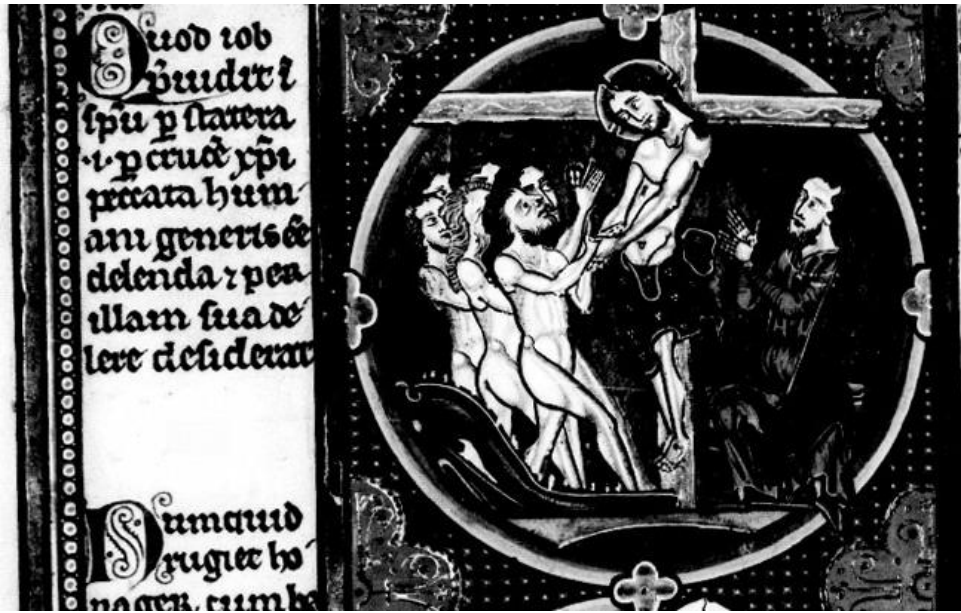


Fig. 73. *Biblia moralizada*, ca. 1220s, cod. 1179, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, folio 149v.



Fig. 74. *Biblia de San Luis*, ca. 1226-1234, Catedral de Toledo, Toledo, vol. III, folio 45v.



Fig. 75. *Biblia de San Luis*, ca. 1226-1234, Catedral de Toledo, Toledo, vol. II, folio 205v.



Fig. 76. *Klassischer Bilderschatz* de Franz von Reber y Adolf Bayersdorfer, 1889, p. 121.



Fig. 77. Detalle del *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario* o *Calvario de la Redención*, Maestro de Perea, finales del siglo XV, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 3587

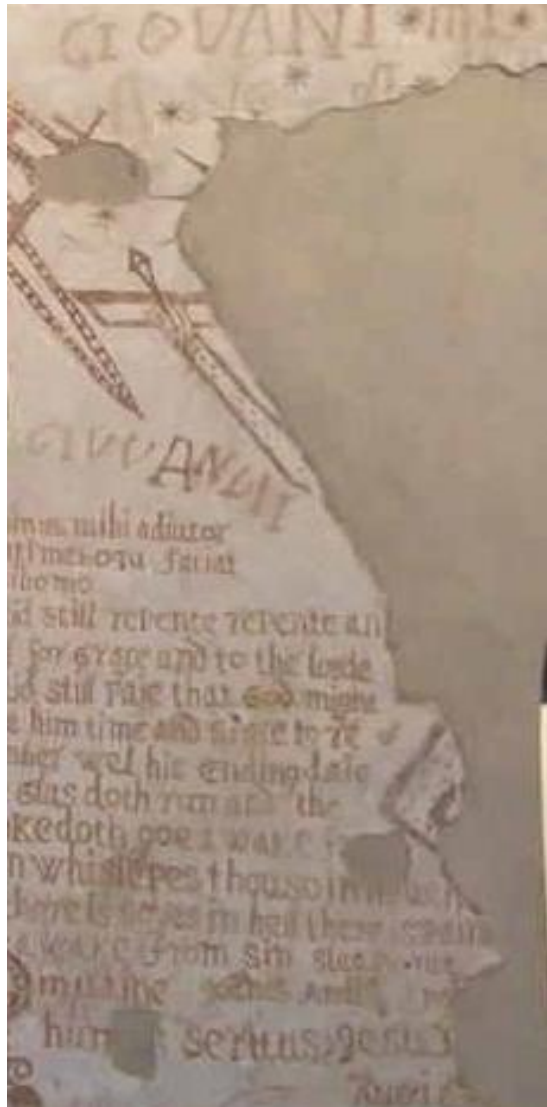


Fig. 78. Detalle del grafiti del Calvario de la Redención, autor anónimo, celda nº 2, Palacio Chiaromonte-Steri, Palermo.

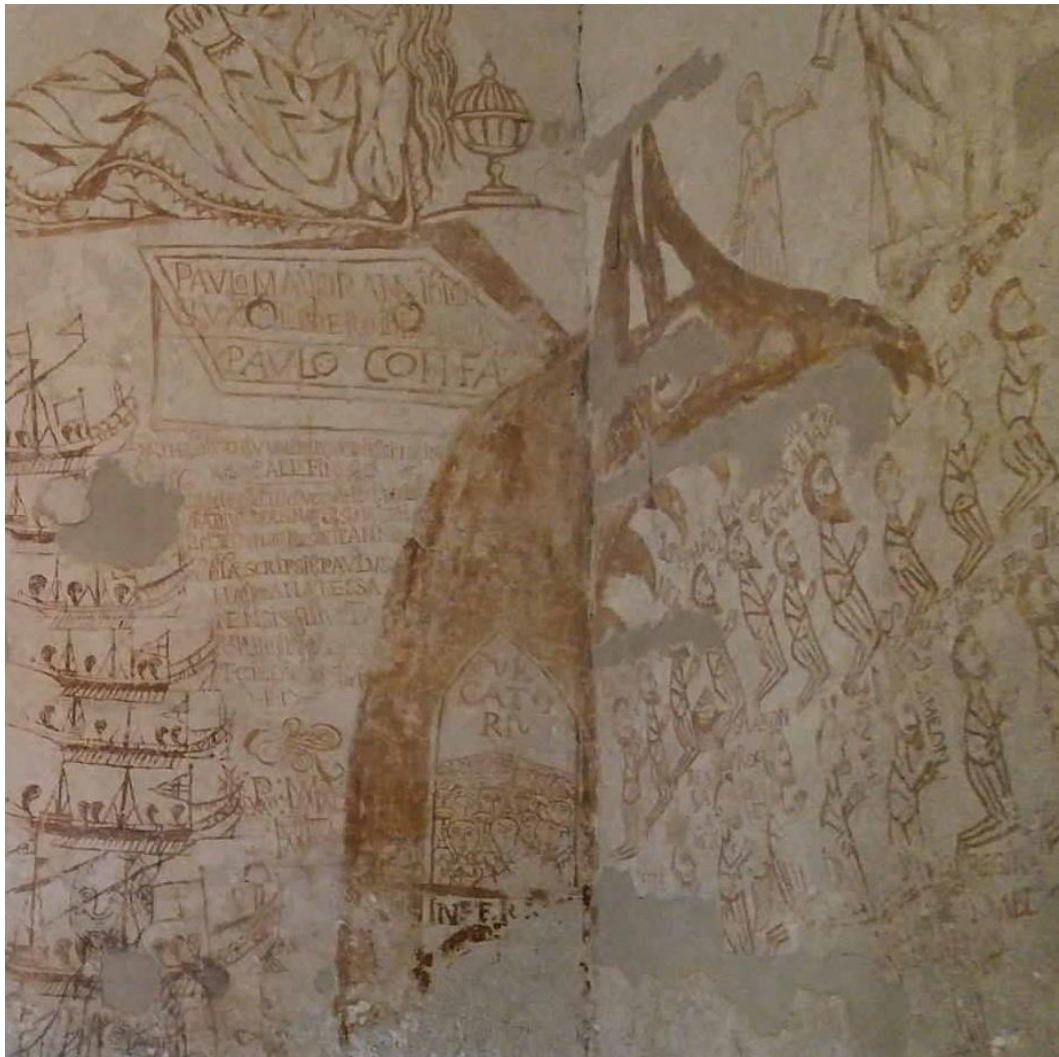


Fig. 79. Graffiti del Calvario de la Redención, autor anónimo, celda nº 3, Palacio Chiaromonte-Steri, Palermo.



Fig. 80. *Cristo de la Piedad*, Bartolomé Bermejo, ca. 1465-1475, Museu del Castell de Peralada, Peralada, n° inv. 13848, 94,8 x 61,9 cm.

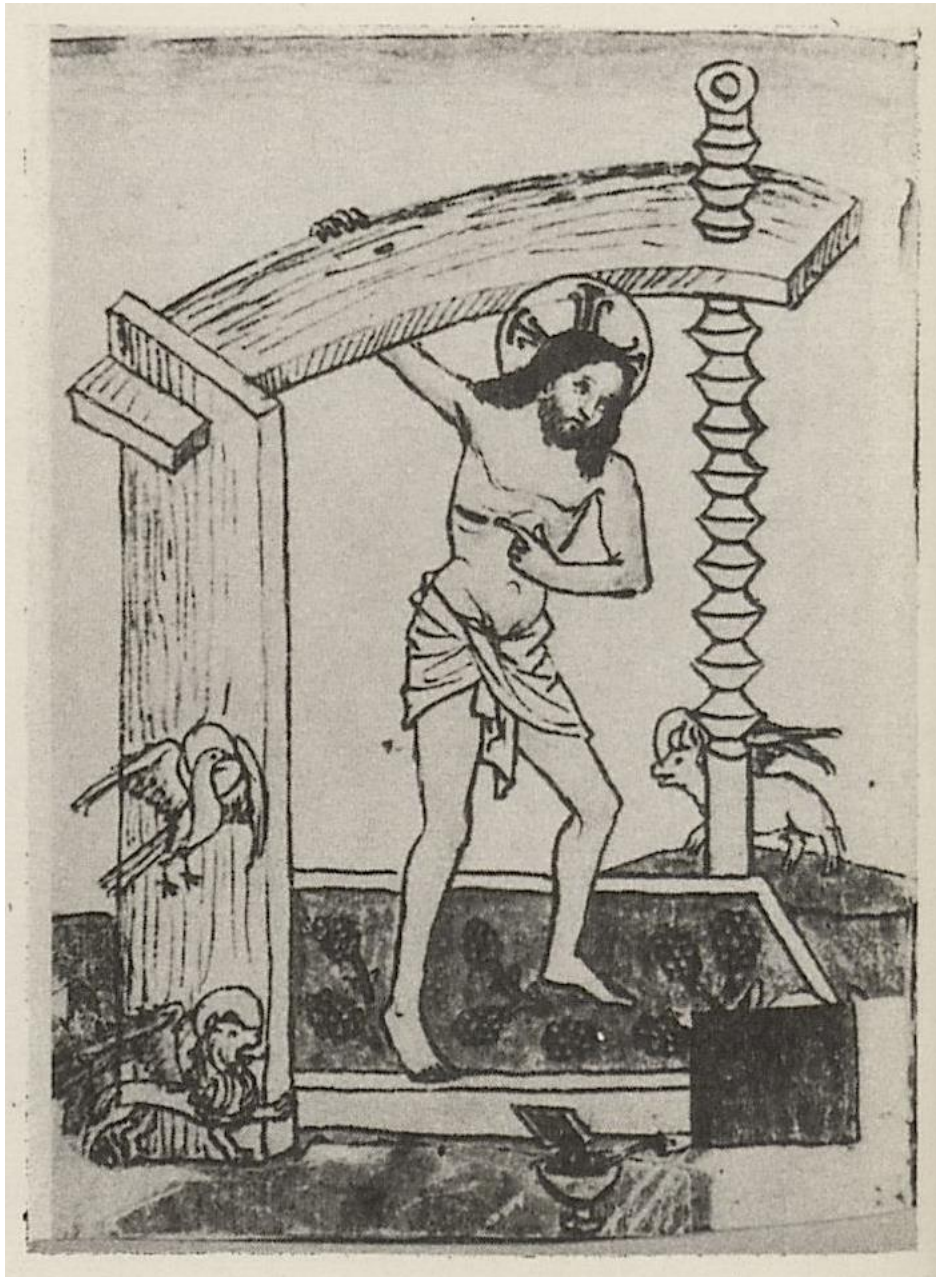


Fig. 81. Cristo sediento, *Skizzenbuch*, folio 62v. (Imagen extraída de Richard Bellm: *Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett: ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*. Baden-Baden: Heitz, 1959, p. VIII.

Deus dicitur in laetitia et oritur et in aquella lo seu pare pensant p'nt ad detegere mesqui
 deni emiserabile de quib' sp'it' et oritur ut digne ser co'ndempnar qui lo seu vis in v'bis de quibus
 nates ab saepta quante has peccat mortaliter
Laetitia aut dicitur e'baix fixa in laetitia. Et la aia dicitur y izquierda mo'ra q' ihs ha se'nt' mort' en
 aquella p'nt' in cel' rep'at' la ruy'na angelica de sp'it'us ihs filio d'eu' q' eren d'isse p'lo
 mon' v'ber'at' q' d'eu' d'ilectus p' abra'cament' de a' mor' d'icitur. Et la aia es mort' f'is q' lo mo'
 aquate pora' d'eu' b'nfic'at'. In a'p'o' en la et'na p' q' cont'ingues los sup'bos condicio'ne' car'nal' e'ale
 sig' elect' grand' sp'it' f'is de amor mo'ra' q' q' les f'is obres m'ra'bles ab m'f'ic'abil' sp'it'us bra' am'bis



Prognati los iudeos opular' liploques m'ra'bles la mort' ala' f'is m'ra'bles e'ant' los d'eu' f'is
 d'eu' crea' el'ra' canis' abra'cos f'is m'ra'bles e'ant' loc'ndama' q' p' el'ra' d'eu' f'is m'ra'bles
 en la et'na q' d'eu' era' d'eu' m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles e'ant' la' p'nt' d'eu' f'is m'ra'bles
 cost'it'at' d'eu' q' d'eu' m'ra'bles los pobles f'is m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles
 m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles
Tres p'nt' d'eu' m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles
 de ihs en la et'na m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles
 la' m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles m'ra'bles

Fig. 82. Lanzada, folio 36r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 83. Flagelación de Cristo de la predela de la Pasión del retablo dedicado a los Siete Gozos de la Virgen del Monasterio de Portaceli, Joan Reixach, ca. 1460, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. 208.



Fig. 84. Jesús cae con la cruz auestas hacía el Monte Gólgota, folio 32v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

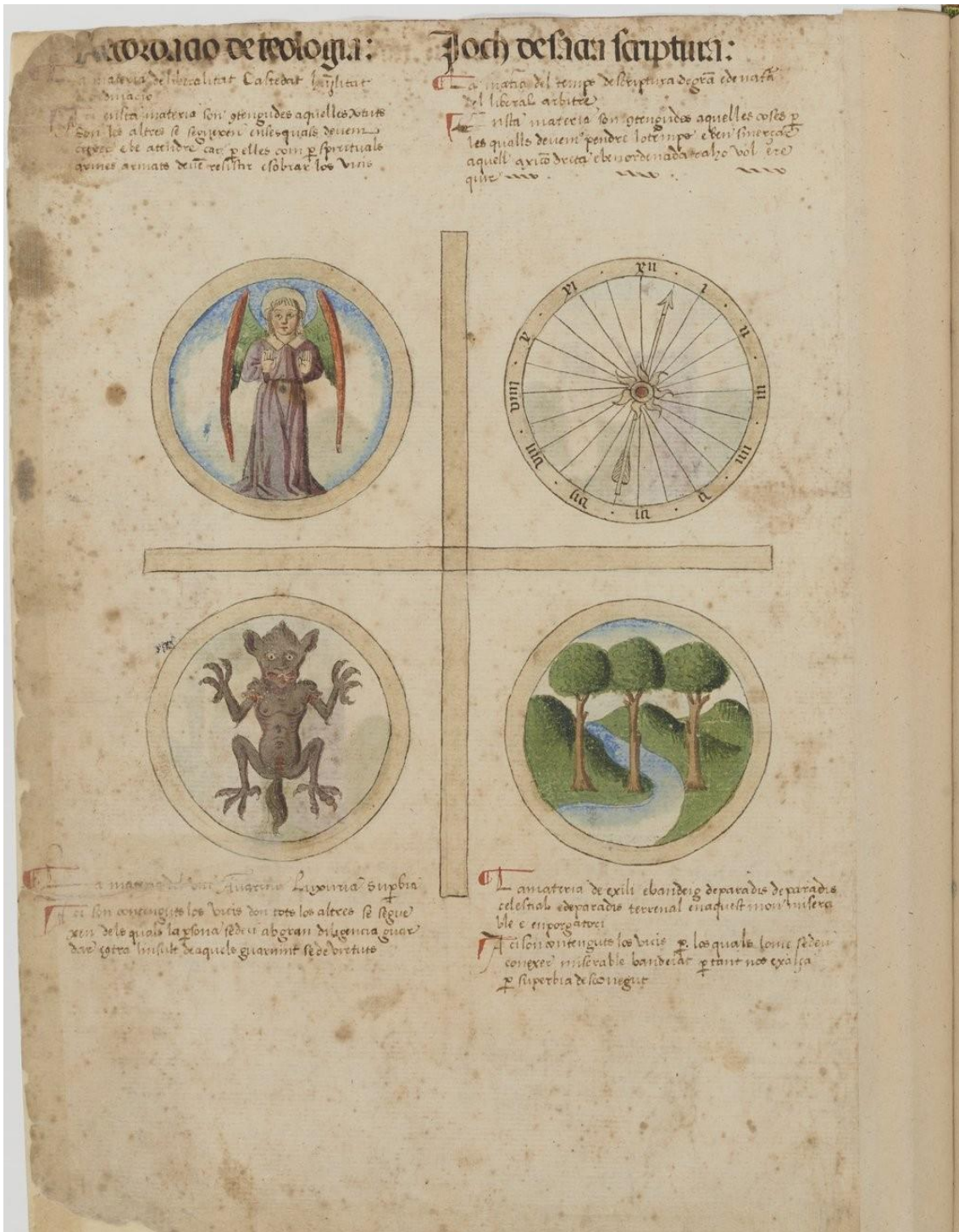


Fig. 86. Medallones historiados, folio 1v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 87. Medallones historiados, folio 2r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

Aquest miltre es lo de la victoria dels bons angels per los mals de la batalla
de la qual ab lucifer els secacos es scrit en ysayas aquatorze capitols emes
expressament cuberta en la posca dels ens doctes capitol que nos mostra quela
virtut de humilitat es la primera de spoliar per acon segne la gloria e superbia
tot lo contrari



Fig. 88. La caída de los ángeles, folio 3v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 89. El Pecado Original, folio 4v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

Nota quanta es la dicit epotesit daquest no dedeu qes que offerint se voluntari lo Senyor
 al mort. dient ego sum q'oll dir vos. tota la cort dels jutges quel ayda pendre volent ment capques 1 8
 en una de glay ni enaquell p'pueren merce les mans fins p' ubs loo son arada facultat epmillo
 dient. Si donchs any cerquan o manau dexat auar aquell plant dels sig' exables p' q' des chender
 q' aquest verb sum p'rament no p'petix fins ante p'nyo d'el p' dies r'ahens. q' heu p'incant q'
 significa esser p'ntal. eno cel' d'eternitat. to' tois los d'ites verbs q' en p'ndeu q' eni arca d'ine nar
 a amar auant veritat. q' el n' to' los nonne dels altres costes q' ensi dien alguna cosa d'eternitat co' angel
 home bon q'ete q' com d'ouge s'els deu en la sua substancia p'ntal q' en la sua totos costes don' s'ixeres
 p'etario costes ell p'nyo dir sus. Es la segona r'abo p' l'axio e immobilitat q' aquest verb sus p'
 p'ra significat la sua duracio eterna q' no e axi com lo tempo q' es duracio fluxiva e allengat

peccent present e d'euomid
 p' la qual m'elica temp'
 tal totes les coses corporals
 son m'elirades e orant son
 res mes fluxiv. e allengat



raduuntur p'
 met la sua elo
 ois dellos effit
 delmpant e el
 p' s'el' p'ca p'ca
 ei mans dellos p'
 cadon

+ q' esset. mas deu. te la duracio eterna. eterna. p' tant diu. d'auis m'humaneix est elio to' a' mo' co' es
 la sua duracio no p'etritat la dels creats q' q' tant no son s'no q' cor' d' temporal' ind' el' m'ort co' ois
 esset. e aquest altissim' no es lo q' nra s'nyor deu mes en la boca de moyses q' ad' p'nce. q' ad' volent
 aquell f're embayador q' h'rao dix moyses sin demana q' q' nra tenet q' li respondre dix lo s'nyor. dix li
 h'rao q' lo q' es e' etant. Cor' so lo q' q' q' quast d'ient la sua eterna e' substancia. tota es d'eterna eno
 creat ni m'irma to' la dels costes corporals o dels angels la duracio dels quals p' le no'ia temporal' cor' le
 ois temporalis. car les costes temporalis finit. e' lla n'ala m'elica delir' co' el' b' stancia es d'eterna. car
 h'rao n' denores. esse q' tant lo q' d'eden no' p'or' dix p' q' molta m'ateria unim' d' h'umaneix no' s'glid'era
 la q' q' h'rat car h'rao q' d'etores d'ens co' d'eg'ni' t'rao p' lo' m'p' a' am'or' al qual in h'umaneix
 d'els volen co' s'ist'ra to' s'ra no' h'rao e' x' d' d'etores h'rao no' s' m'ort e' h'rao d' d'el' s' q' a' q'
 ra co' p'it. s' d'as eno q' d'etores h'rao

Fig. 90. Prendimiento, folio 18r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 91. Piedad, folio 37r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 92. Expulsión de los mercaderes del Templo, folio 14v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

Diu lo benaventurat sant bernard Com itz fos pueyent ala fi del ort fuyta lo gl
 orria lo torrent de cedron los dits ninistes passare itz ab les mans tras ligades p laygua
 hon violentmet despes dona bochadens sbrta una gran pedra q era dins la yerra dela qual cargu
 da a algunas dolentes sili ormentre don gran copia de sanct llanya p la bocha eom itz delora
 cole adolorir q facil llevar nos pogues ab una corda lo traen roccant tot dela dita yerra diu
 metent esbrta au yenyant en ell crucifiximant. Contempla to lo seyor tot banyat dela yerra del
 dit torrent sbrteuynt la feda nra co tremola sedeket car volque la sensiqua pt deyor alonpes p
 q motes maneres q pones amocreguelsen en nra redempio p le la mort semprecipale



Ha sta pedra a
 on sbrta en l'ort
 noster dela fiera
 menost

Des veguades fo qstar entorca e altres ser lo llevar p cabells

Fig. 93. Cristo arrojado al río de Cedrón, folio 19v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

Mer an altre linatge delectan molt mes ignominios agra la disposicio dela natural
 recitar giraren lo qui s'ha fons sinxeradet entre homens honerou lo vexaren el de d'nesta
 enles parts vergonyes. Dui leglorios hiron q' la passio q' ihs sosteng' entre hores ans de da
 pels cruels iustres sames se renelara fins all dia del Job. Dui sent bernat en lo lib' de
 crucifix g'omas lome e hata x'onna q' ental nit x'osta en lo llit co' lo seu Rey d'nyor pells
 x'ele batallant enlo camp. Conyugas lo quidom y p'untat las agra ental dia co' lo seu
 rey eden sobre la mia teta p' la mia salu' sia esta crocigat



Fina de la nestra con'fession
 en les secretas parts
 de ihs

Diu sent bernardi que del bun angle dela casa al altre era ihs arcdolat crocigat
 Souent era derrocat ellment Com sifora peyor q' ladre' ades pels cabells ades
 lo rosganen pello peg' y all' lo caligauen' detanta feredat foren les vergon
 yes q' foren al senyor que els sams enargelites no les an volgues ferir

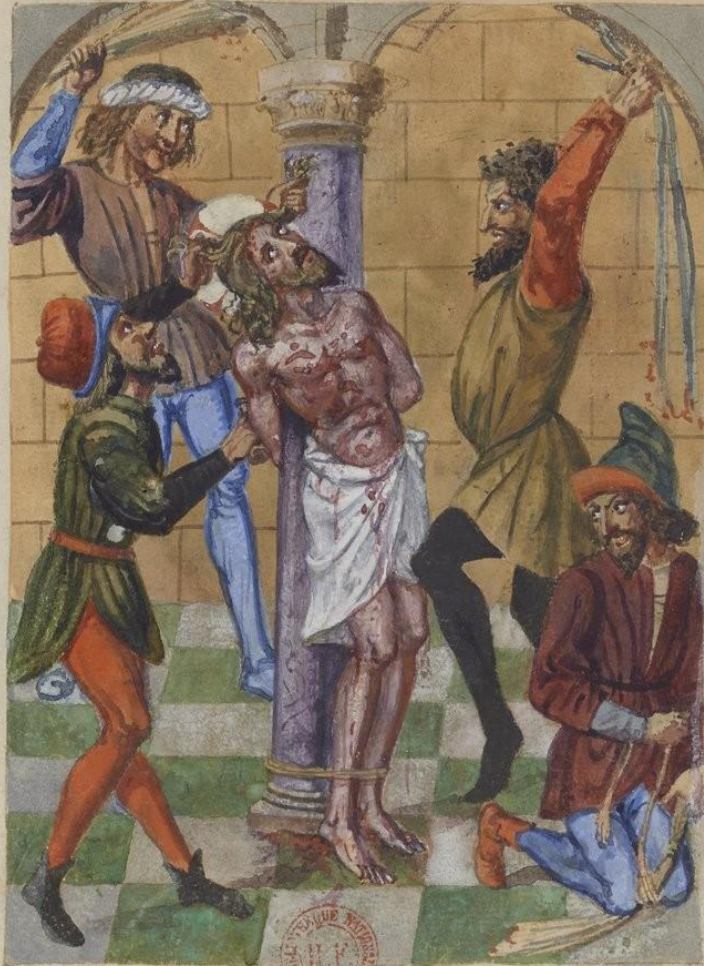
Fig. 94. Torturas a los genitales de Cristo, folio 24rv, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

Quot aci completa l'aphecia de raves dient, dela planta del peu fino ala linyta del cap no es
 trobada en ell fanjat d'ho q' la tancaissima humiditat de Jhs dispensitiamet era s'f'ch'ada
 en vida corporal dela deyna p' dels aq'is axi engean multum co' encha poderosament de mas de fallir
 deynamta quant es v'p'ista la fua r'ed'ncio, car p' calum aq' bastana r'ebit x'p' m'ore co' les passio
 del x'p'ist de f'na sustinca' doloure r'ec'ibit, una legio que s'it'is m'p'ha' s'ic'ens ho' v'p' sens les aures
 p' m'it'her'ab'ito b'at'm'ens d'iv'nes m' s'ols ago mas volent p'nd'ul'sim'ent' fino al amor' don'alla' v'ralq'
 ca la mes r'el'ene q' l'au'is s'p'edia donat



Fig. 95. Flagelación, folio 28v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

29
 Det accipit loq dyc ysayas no era en ell bellorā in hoc regna de lo qno tenya pma
 nobilitas les pcurada ab la disciplina sua e ab la blancor dell dñi stans sanats dñs natus dñs
 reccato Contempla au d apores q aquerenda es natiades ctes les spatles del senyor ela part q
 tras semostrava lolliguar en lo mateyo pilae e peliquat solbaterendela pda uort pta noy resmo
 ell loq desanyar e qñi satisfent alur ppta malicia foren teis injustes pagant indigna d'isso
 Aio laqual y ysayas qñi era stada al mon batijnada exredia car los pñis q volen defuyr deu p
 una manera lo fugoc vullen o no enaltra car fuit eo sta fuyunt tibi es e pñi



Considera lapuritat
 solitud
 latitud
 quantitat
 profunditat
 dñs natus dñs

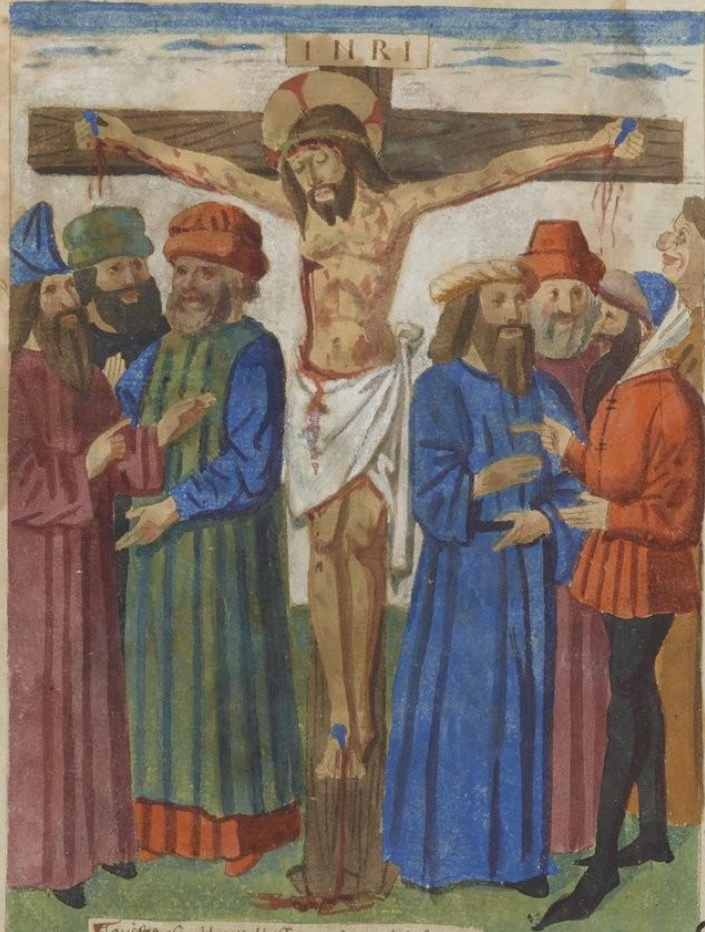
Fig. 96. Flagelación, folio 29r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

34
Aquest es lo modi de la crucifixio. Els que comunament posen los doctors. Sa ptes per lo
q'ij eren encara clauats p' crim de lesa magestat eren seors. sey imperial ab quatre
d'yon prepararen quatre pa' jts. mas p' diuina disposicio iudea quella sepe portant la
ala creu' el auis metren l'un peu sobre l'altre. fondeauat ab s'ls tres exxi los creus quil
ppien clauat ab quatre claus es hi encada per seguirer la ley imperial. los llatins quil
finten ab tres representen la exercicio.



Fig. 97. Cristo clavado a la cruz, folio 34r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

Quant addecau l'aciu malit' adegan impetu l'adveron' canse detot s'impes floclot
 el'aciu dela grand'pelleada' creyogren' es' r'ouonare les plagues de l'is' g'raira q'entra
 m'is stans no alla l'is' p'f'it' les' p'raula' edonar' l'um'ido' d'ima dela' c'eu'
 q'ed'p'aula' con'do'bra' n' d'ella' d'el' m'ister' con'dentat' o' l'uz' s'impugnador' q' q' t'ino' d'ella'
 debe' p'ce' q'is'it' a'q'uis' d'el'bo' te' a'cc'or'ion' m'as' p'f'uera' in'denalle' dela' c'eu' p'oy'it'na'
 ho'ng' ad'f'iter' ed'is'p'na' h'is'p'it'ano' ut' p'is'at' m'as' a'lg'rat' com' ab'ell' est' s'impugnator'
 dela' o'ies' virtuosos' rep'it'ant' d'el' d'ia'b'ol'it'ia' t'emp'it'ano'



S'it' ex'it'us' est' d'el' s'ed'it' ut' m'ic' d'eu' a' d'eu' a' d'eu' m'p' e' i'

L'os'it' in' d'eo' liberet' e'us' m'ic' s'it' u'it'

Flaque'as' e'f'emb'lan'is' h'as't'enus' d'eu' s'os' s'anus' e'nt' d'el'ac'eu' a'nt' d'el' d'eu'

Quos saluos fecit se ipm no potest salui facere ~
 Quodq' destruit templum dei iterum illud reedificas

Fig. 98. Improperios en la cruz, folio 34v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

35
Ebreos foren fies desora de sexta fins a hora de nona eduraven tres horas entant q' d'yonys phi
losophy essent ena gienas ad mirat del eclipsi natural d'ye o lodeu d'natua fo st' algu
geant'cal o tota la machina del mon sed' troc

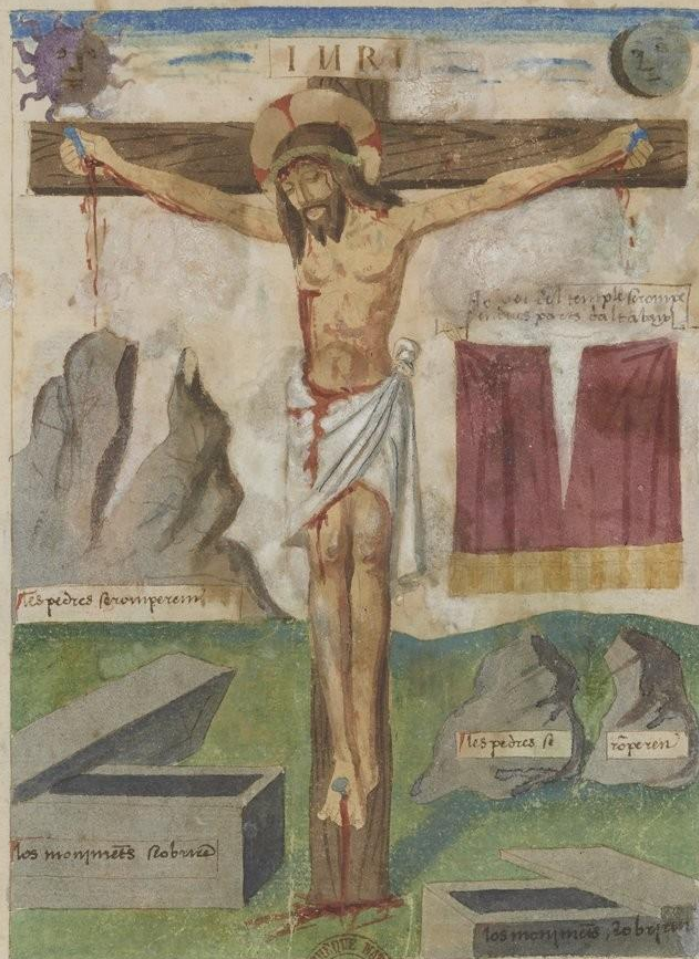


Fig. 99. Conmoción de la naturaleza, folio 35r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

¶ ^{quando} dñe lo non gloria tua fecerit dñe lo nubes latra sepultura qui corompiat
Apex primis dignetur q̄ los dyablos egrediantur dñe fiant adien totu orb



Fig. 101. Resurrección, folio 38r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

C'est es sur circuncis le hyerodia



Comencé les delos
de la sacrañsima
Dee maria

Fig. 102. Circuncisión, folio 6v, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 103. *Tríptico con pasajes de la vida de Cristo*, Maestro de las Horas Collins, ca. 1440, Museo Nacional del Prado, Madrid, nº inv. P002538, 78 x 134 cm.

19
Vet ana deuota com p los predis ministres lo teu redemptor son entera ena postar reboluar
e arredolat sbrels tan assims d'ells del qual uns de peg pularen altres s'agenollaren d'altres se recol-
zaren fent d'ellos imatges de latiments p tota la reuerendissima p'fona stant lo seyyor abia
dina al cell e les mans deyt detras lligades la qual cosa es a tanta orror y esparit elos de pobles
q tots fugiren deuant lo fei entre els celocats ministres



Fig. 104. Tormento, folio 19r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.



Fig. 105. Retablo de san Miguel Arcángel de Jaume Mateu, documentado en València entre 1402-1452, Museu de Belles Arts de València, València, nº inv. I-1/2006, 180 x 134 cm.

Los malos pades los signades dela tua divina passio sien pmsiles en la
divina memoria y en un tal exercicio lo q primer me ocaer es lo malignan-
do de la tua morison celebrat lo qual obtes conclusio et esto de tempo-
rio de caplas qus propitricament deures morie conleque ans que tuola
gent perit



Fig. 106. Consejo maligno, folio 13r, *Speculum Animae*, autor desconocido, primer tercio del siglo XVI, Esp. 544, Bibliothèque nationale de France, París.

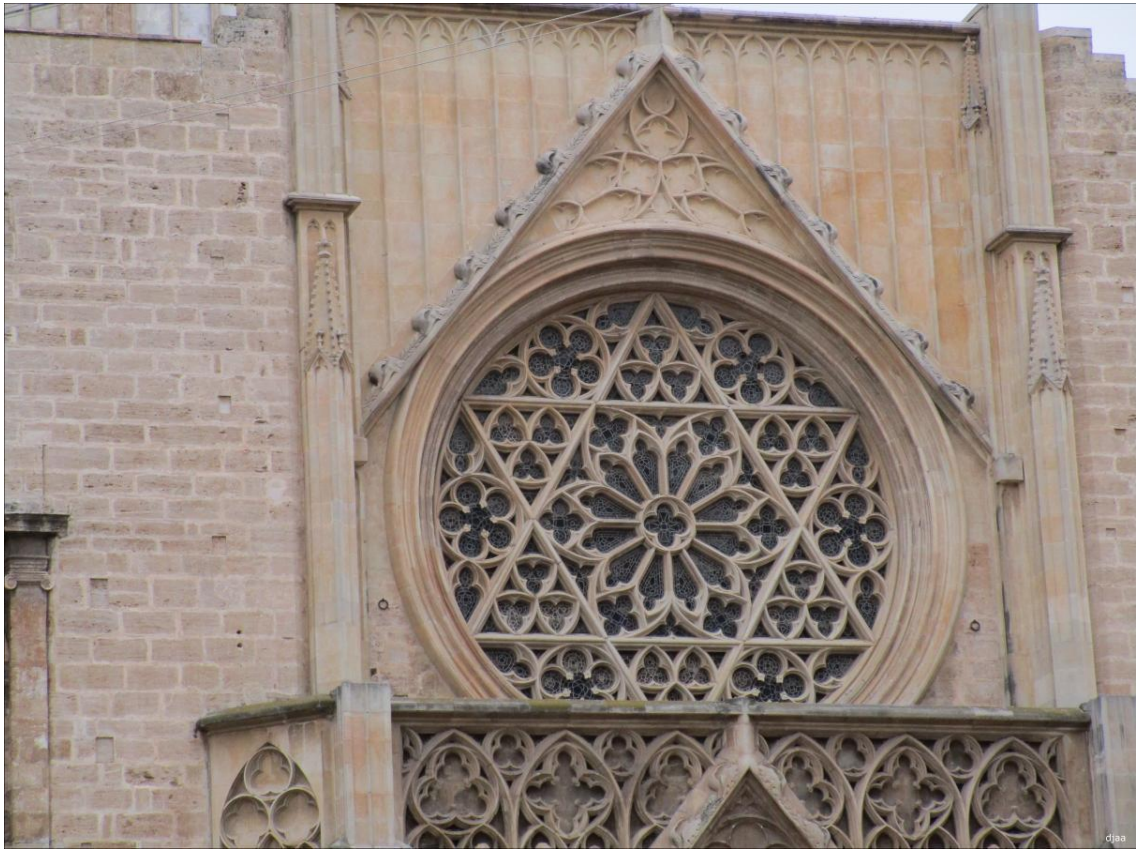


Fig. 107. Rosetón, ca. 1304-1354, Catedral de València, València.



Fig. 108. Escudo de David, Sinagoga la Blanca, siglo III o IV, Cafarnaúm.

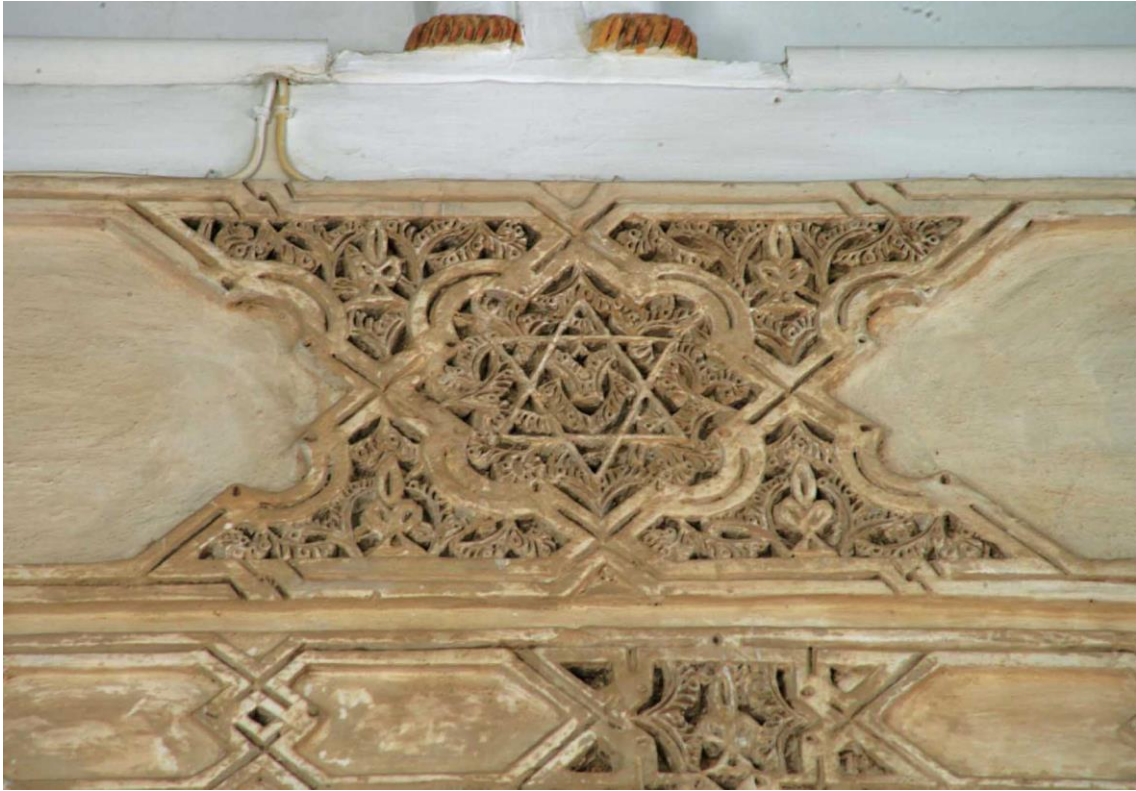


Fig. 109. Estrella de David, Sinagoga de Santa María de la Blanca, ca. 1180, Toledo.



Fig. 110. Cabeza de judío dentro de una Estrella de David, cubierta de un *liber iudeorum*, 1286-1287, Arxiu Comarcal de Cerdanya, Puigcerdà.

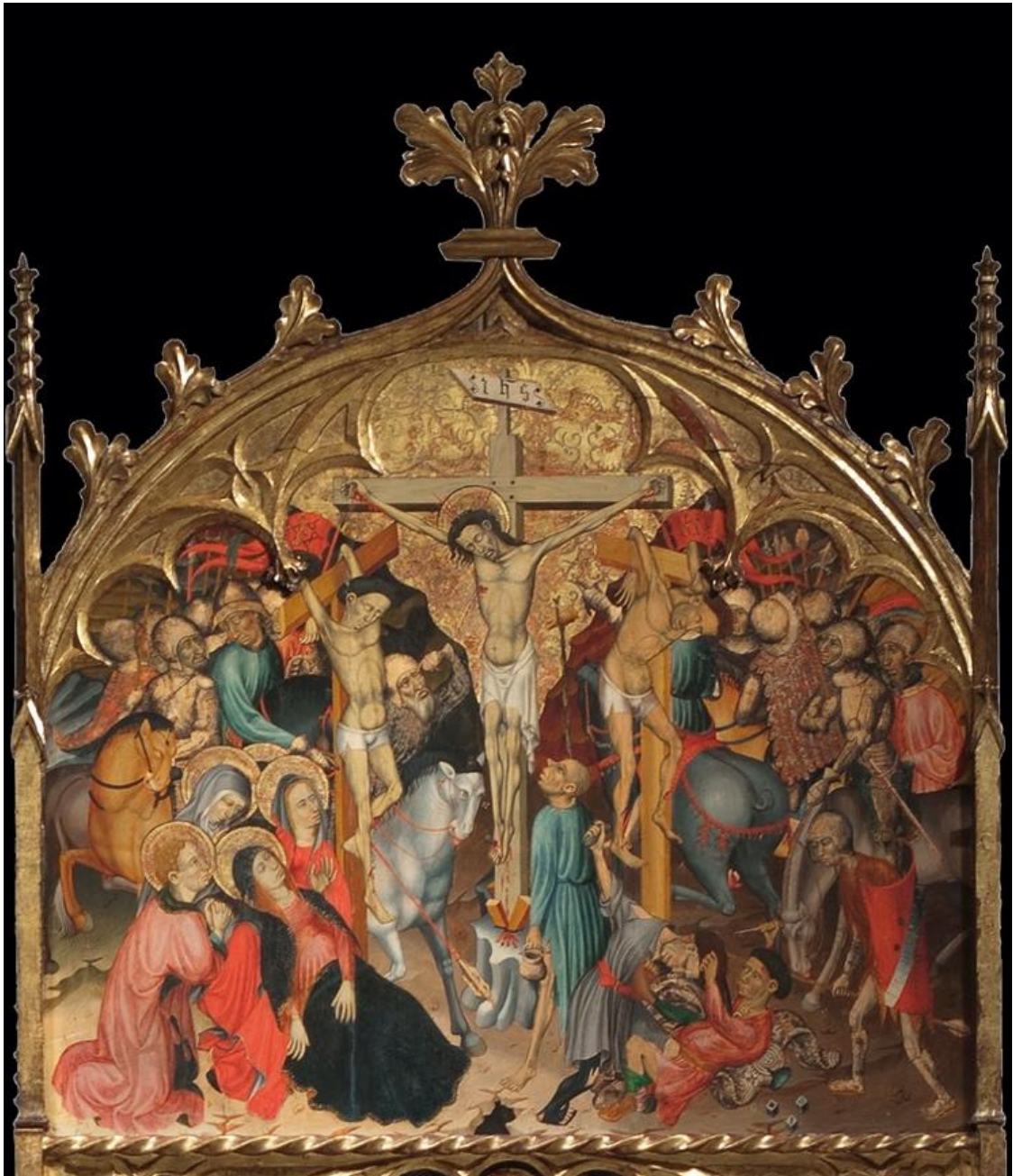


Fig. 111. *Crucifixión*, retablo de San Miguel y San Pedro, Jaume Cirera y Bernat Despuig, 1432-1433, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, nº inv. 015837-CJT



Fig. 112. *À Mon Seul Désir. Tapiz de la Dama y el Unicornio*, ca. 1500, Musée de Cluny, París, n° inv. Cl. 10836, 3,80 x 4,64 m



Fig. 113. *Santiago matando musulmanes*, autor desconocido de la escuela de Cuzco, siglo XVIII, New Orleans Museum of Art, New Orleans



Fig. 114. *Batalla de Orán*, Juan de Borgoña, 1521, Capilla Mozárabe, Toledo



Fig. 115. *Presentación en el Templo*, Melchior Broederlam, 1399, Musée des Beaux Arts, Dijon



Fig. 116. *Conquesta de Mallorca*, 1285-1290, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, nº inv. 071447-CJT, 178,2 x 530,5 cm, 182,3 x 425,8 cm, 153,6 x 412,4 cm x 4 cm



Fig. 117. Martirio de Bernardo de Alzira y sus hermanas, Antonio Peris, ca. 1419,
Museo de la Catedral de València, València



Fig. 118. Cristo sediento, *Skizzenbuch*, folio 62v. (Imagen extraída de Richard Bellm: *Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett: ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*. Baden-Baden: Heitz, 1959, p. XXI)



Fig. 119. Crucifixión y Padre Eterno, Gonçal Peris Sarrià, primera mitad del siglo XV,
Museu de Belles Arts de València, nº inv. I-10/89



Fig. 120. Detalle de la Crucifixión y Padre Eterno, Gonçal Peris Sarrià, primera mitad del siglo XV, Museu de Belles Arts de València, nº inv. I-10/89



Fig. 121. *Cinco llagas de Cristo con los símbolos de la Pasión*, ca. 1490, Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.

10. BIBLIOGRAFÍA

ABBOTT, Nabia. “Maghribī Koran Manuscripts of the Seventeenth to the Eighteenth Centuries”. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 1938, vol. 55, nº 1, p. 61-65.

AICHINGER, Wolfram. “La imagen disciplinada”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir.). *Edat mitjana: Segle d’Or. (Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II)*. Barcelona: Vicens Vives, 2011 [2003], p. 427-430.

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

ALCOY I PEDRÓS, Rosa. “Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gòtica catalana”. En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.). *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1984, p. 195-376.

-----. “Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV”. En: *Actes: Ir. Col·loqui d’Història dels jueus a la Corona l’Aragó*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 1991, p. 371-392.

ALEJOS MORÁN, Asunción. *La eucaristía en el arte valenciano*. València: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos, Patronato José M^a. Quadrado, 1977.

ALEMANY FERRER, Rafael. “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*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1993, p. 301-313.

ALIAGA MORELL, Joan. “Gonçal Peris Sarrià”. En: *Madonnas y Vírgenes, s. XIV-XVI. Colección de Museo de san Pío V (Catálogo de la exposición)*. València: Museo San Pío V; Fundación Caja del Mediterráneo, 1995, p. 106-113.

-----. “Verónica de la Virgen (anverso) y Anunciación (reverso), 1405-1410”. En: NATALE, M. (coord.). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 153-156.

-----. “El taller de Valencia en el gótico internacional”. En: LACARRA, M. del C. (ed.). *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros reinos peninsulares*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2007, p. 207-241.

-----. “Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2016, nº 25, p. 35-53.

ALIAGA MORELL, Joan; NATALE, Mauro. “Verónica de la Virgen (anverso); Santa Faz (reverso), c.1460-1470”. En: NATALE, M. (coord.). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 157-161.

ALIAGA MORELL, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2011.

ALPERT, Michael. *Crypto-judaism and the Spanish inquisition*. Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave, 2001.

ALVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel. *El Cisma de Occidente*. Madrid: Rialp, 1982.

AMELANG, James S. *Historias paralelas: Judeoconversos y moriscos en la España moderna*. Madrid: Akal, 2011.

AMORÓS PAYÁ, León. *El monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja*. Gandia: s. n., 1981.

AMRAN, Rica. "El Tratado contra los judíos de Jaime Pérez de Valencia". *Revista de historia medieval*, 2006-2008, n° 15, p. 57-74.

ARAUS BALLESTEROS, Luis; PRIETO SAYAGUÉS, Juan Antonio (coord.). *Las tres religiones en la Baja Edad Media peninsular. Espacios, percepciones y manifestaciones*. Madrid: Edicions de la Ergástula, 2018.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "La Passio Imaginis y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2012, n° 21, p. 71-94.

-----, "Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales". En: CALLADO, E, (coord.). *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2017, p. 235-266.

ARENDRT, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München; Zürich: Piper, 2003.

ARROYO ILERA, Fernando. "Una visita de Juan I a Valencia en 1392". *Ligarzas*, 1968, n° 1, p. 226-230.

ASCH, Léopold. *L'Église et la Synagogue dans l'art médiéval. Étude iconographique*. Colmar: Do Bentzinger, 2013.

ASSELT, Willem van; GEEST, Paul van; MÜLLER, Daniela; SALEMINK, Theo (ed.). *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*. Leiden; Boston: Brill, 2007.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998 [1938].

AVENOZA VERA, Gemma. “La tradició manuscrita de la *Vita Christi* d’Eiximenis. València: Arxiu Històric Conventual Real Convent de Predicadors, Ms. 42”. *Actas XIII Congreso AHLM*, 2011, p. 411-422.

AZCÁRATE, José María de. “La mujer y el Arte Medieval”. *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinar*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 43-52.

AZULAY, Marilda; ISRAEL, Estrella. *La Valencia judía. Espacios, límites y vivencias hasta la expulsión*. València: Consell Valencià de Cultura (Sèrie minor, 65), 2009.

BACCI, Michele. *Il pennello dell’Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Pisa: Gisem-Edizioni ETS, 1998a.

-----. “The Berardenga Antependium and the *Passio Ymaginis* Office”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1998b, vol. 66, p. 1-16.

-----. “*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una legenda*”. En: ROSETTI, G. (ed.). *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell’origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*. Pisa: Gisem, 2002, p. 7-86.

-----. “‘Ad ipsius Christi effigiem’: il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore”. En: BIANCHI, M.; CARDINI, F.; ZINGONI, M. (eds.). *La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, Tradizioni, Immagini, Atti del Convegno, Lucca (marzo, 2001)*. Lucca: Editori dell’Acero, 2003, p. 115-130.

BACKHOUSE, Janet. *Biblia de La Haya*, Lucerna; Madrid: Verlag; Casariego, 1995.

BADIA PAMIÉS, Lola; CASANOVA, Emili; HAUF I VALLS, Albert G.; WITTLIN, Curt (coords.). *Studia mediaevalia Curt Wittlin dicata*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2015.

BAER, Yitzhak. *Historia de los judíos en la Corona de Aragón (s. XIII y XIV)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación (Colección “Temas de historia aragonesa”, 3), 1985 [1913].

----- . *Historia de los judíos en la España cristiana*. Barcelona: Riopiedras, 1998 [1945].

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

BALE, Anthony. *The Jew in the Medieval Book. English Antisemitisms 1350-1500*. New York: Cambridge University Press, 2006.

BAILEY, Charlie. “Jewish Experiences on a Christian Frontier: Jews in Conquered Valencia 1200-1350”. 2015, p. 2-27. Disponible en:

<https://www.pugetsound.edu/files/resources/2015bailey.pdf> (04/07/2019)

BANGO TORVISO, Isidro. “La imagen personal”. En: *Memoria de Sefarad*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 105-110.

BAQUERO MARTÍN, María Jesús. “Escenas de la Vida de Santo Domingo de Guzmán”. *Estudios de Historia de España*, 2012, nº XIV, p. 135-159.

BARASCH, Moshe. *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*. New York; London: Routledge, 2001.

BARAZ, Daniel. *Medieval Cruelty. Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*. Ithaca: Cornell University Press, 2003.

BARBET, Pierre. *A doctor at Calvary; the Passion of Our Lord Jesus Christ as described by a surgeon*. New York: P.J. Kennedy, 1953.

BARRACHINA LAPIEDRA, José M. (O.F.M.). *Sant Espirit. Real Monasterio de Santo Espiritu del Monte*. Gilet (València): Real Monasterio de Santo Espiritu del Monte, 2003.

BARRIO BARRIO, Juan Antonio. “Prácticas y procedimientos jurídicos e institucionales de la Inquisición Real de Valencia. Los edictos y las testificaciones a finales del siglo XV”. En: CRUSELLES GÓMEZ, José M^a (coord.). *En el primer siglo*

de la inquisición española. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 145-165.

BARTLETT, Robert. "Medieval and Moderns Concepts of Race and Ethnicity". *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 2001, vol. 31, nº 1, p. 39-56.

BARTON, Thomas W. *Contested treasure. Jews and authority in the crown of Aragon*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México [etc.]: Fondo de Cultura Económica, 1966 [1937].

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978 [1972].

BAYDAL I SALA, Vicent. *Els valencians, des de quan són valencians?*. Catarroja: Afers, 2016.

BAYONA AZNAR, Bernardo. "Las lealtades de Francesc Eiximenis (1328?-1409) en el Cisma y su doctrina del poder". En: SOUZA, José Antônio de C. R. de; BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.). *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 103-145.

BEINART, Haim. *Los conversos ante el Tribunal de la Inquisición*. Barcelona: Riopiedras Ediciones, 1983.

BELTING, Hans. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Mann Verlag, 1981.

----- . *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*. Bolonia: Nuova Alda Editoriale, 1986 [1981].

----- . *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009 [1990].

BELLM, Richard. *Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett: ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*. Baden-Baden: Heitz, 1959.

BEN-SHALOM, Ram. "The Disputation of Tortosa, Vicente Ferrer and the Problem of the Conversos According to the Testimony of Isaac Nathan". *Zion*, 1991, nº 56, p. 1-45.

----- . "Sanctification of the Name and Jewish Martyrology in Aragon and Castile in 1391: Between Spain and Ashkenaz". *Tarbiz*, 2001, nº 70, p. 227-282.

----- . "The Social Context of Apostasy among Fifteenth-Century Spanish Jewry". En: COHEN, J.; ROSMAN, M. (eds.). *Rethinking European Jewish History*. Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization, 2008, p. 173-198.

----- . "Hasdai Crescas: Portrait of a Leader at a Time of Crisis". En: RAY, J. (ed.) *The Jew in Medieval Iberia*. Boston: Academic Studies Press, 2012, p. 309-351.

----- . "Conflict between Jews and Converts in Aragon following the persecution of 1391. New testimonies from the formulary of Yom Tov Ben Hannah of Montalbán". *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 2013, vol. 73, nº 1, p. 97-131.

BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael. "Las relaciones entre moriscos-cristianos viejos: entre la asimilación y el rechazo". En: MESTRE SANCHIS, A.; GIMÉNEZ LÓPEZ, E. (eds.). *Disidencias y Exilios en la España Moderna. Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Universidad de Alicante y Asociación Española de Historia Moderna, 1997, p. 335-346.

----- . *Heroicas decisiones. La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis (coords.). *Vicent Macip (c. 1475-1550). Catálogo de la exposición celebrada en el Museu de Belles Arts de València, del 4 febrero al 20 abril de 1997*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2002 a enero de 2003*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.

-----. *Gonçal Peris Sarriá. Verónica de la Virgen/Anunciación*. En: BENITO, F.; GÓMEZ, J. (eds.). *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI. Catálogo de la exposición celebrada en el Palazzo Medici Riccardi del 3 de marzo al 24 abril 2007*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007, p. 102-103.

BENITO GOERLICH, Daniel. “Un notable ejemplo de ilustración del libro manuscrito en Valencia en los primeros años del siglo XVI: lectura iconográfica y descripción artística del códice titulado *Speculum Animae*”. En: *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, p. 347-365.

-----. *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. València: Sèrie Minor, 1998.

BENITO RUANO, Eloy. *Los orígenes del problema converso*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001.

BERG-SOBRE, Judith. “Bartolomé de Cárdenas, the *Piedad* of Johan de Loperuelo, and Painting at Daroca (Aragon)”. *The Art Bulletin*, 1977, vol. LIX, nº 4, p. 494-500.

-----. “Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth-century illustrations of their works”. En: PORQUERAS MAYO, A.; BALDWIN, S.; MARTÍ-OLIVELLA, J. (eds.). *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, p. 303-315.

-----. *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”. Itinerant Painter in The Crown of Aragon*. San Francisco; London; Bethesda: International Scholars Publications, 1997.

BERGER, Pamela. *The Crescent on the Temple: the Dome of the Rock as Image of the Ancient Jewish Sanctuary*. Leiden: Brill, 2012.

BERNIS, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones el Viso, 2001.

BERTAUX, Émile. “La Peinture et la Sculpture espagnoles au XIVE et XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques”. En: MICHEL, A. (dir). *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, vol. III (Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance)*. Paris: Armand Colin, 1908, p. 743-830.

BESANÇON, Alain. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard, 1994.

BETTINI, Maria. *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*. Laterza: Universale Laterza, 2006.

BETTINI, Maurizio. "Ídolo, idolatría, fetiche". *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 2015, nº 20, p. 129-132.

BEVAN, Edwyn. *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1940.

BIALE, David. "Historical Heresies and Modern Jewish Identity". *Jewish Social Studies*, 2002, vol. 8, nº 2/3, p. 112-132.

BIZZARRI, Hugo Oscar; SAINZ DE LA MAZA, Carlos F. "La 'Carta de Léntulo al Senado de roma'. Fortuna de un retrato de Cristo en la Baja Edad Media Castellana". *RILCE: Revista de filología hispánica*, 1994, vol. 10, nº 1, p. 43-58.

BLUMENKRANZ, Bernhard. "Augustin et les Juifs - Augustin et le Judaisme". *Recherches augustiniennes*, 1958, nº1, p. 225-241.

----- . "Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de Sinagoga en France". En: CROZET, R.; GALLAIS, P.; RIOU, Y. J. (eds.). *Mélanges d'art et d'histoire: Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire. Vol. 2*. Poitiers: Société d'études médiévales, 1966, p. 1141-1157.

----- . *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris: Etudes Augustiniennes, 1966.

BOADAS LLAVAT, Agustín. "Nicolau Eimeric, un dominico antilulista". En: BUENO GARCÍA, A. (ed. lit.). *Los dominicos españoles e iberoamericanos y la traducción vol. I*. Granada: Comares, 2018, p. 33-47.

BODIAN, Miriam. *Hebrews of the Portuguese nation. Conversos and community in Early Modern Amsterdam*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

BOHIGAS, Pere. *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Vol. II*. Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1967.

----- . *Sobre manuscrits i biblioteques*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.

BÖMHER, Heinrich. "Loyola und die deutsche Mystik", *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil. Hist. Klasse*, 1921, vol. I, n° 73, p. 1-43.

BONFIL, Robert. *Jewish Life in Renaissance Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994.

BONI, Luís A. de. "Juan Wiclef (ca. 1320-1384): Cuestionando el poder del Papa". En: SOUZA, José Antônio de C. R. de; BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.). *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 61-101.

BORDES GARCÍA, José. "Los primeros edictos de gracia de la Inquisición valenciana (1482-1489)". En: CRUSELLES GÓMEZ, José M^a (coord.). *En el primer siglo de la inquisición española*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 125-143.

BORKOWSKA, Margarita. "Espiritualidad monástica femenina". *Cuadernos Monásticos*, 1987, n° 83, p. 434-457.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.

BOYLE, Lenoard E. "Popular Piety in the Middle Ages: What is Popular?". *Florilegium*, 1982, vol. 4, p. 184-193.

BRADLEY, Ritamary. "Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature". *Speculum*, vol. 29, no. 1, enero 1954, p. 100-115.

BRAMON PLANAS, Dolors. *Contra moros y judíos*. Barcelona: Ediciones Península, 1986 [1981].

----- . "Moros, jueus i cristians: la visió de l'altre a la Corona Catalanoaragonesa". *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 2012, vol. XXIII, p. 43-69.

BRAUDE, Benjamin. "The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods". *The William and Mary Quarterly*, 1997, vol. 54, n° 1, p. 103-142.

BRAVO LOZANO, Jesús. *Minorías Socio-religiosas en la Europa Moderna*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

BRAVO, Pilar; GÓMEZ Miguel Fernando. “El Alborayque: un impreso panfletario contra los conversos fingidos de la Castilla Tardomedieval”. *Historia. Instituciones. Documentos*, 1999, nº 26, p. 57-84.

BREITENBACH, Edgar von. *Speculum humanae salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchung*. Strasbourg: J.H.E. Heitz, 1930.

BRIQUET, Charles-Moise. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600 avec 39 figures dans le texte et 16.112 fac-similés de filigranes, Tome Deuxieme*. Paris: Alphonse Picard & Fils, 1907.

BROSEL GAVILA, José Jaime. “La Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist: apuntes históricos sobre la devoción en la Diócesis de Valencia”. *Anales Valentinós*, 2000, nº 51, p. 163-189.

BUCES AGUADO, José Antonio, *et al.* “La Virgen y San Gabriel. Criterio de intervención en dos sargas de la iglesia parroquial de San Pedro de Ávila”. En: *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992, p. 557-570.

BUENO TÁRREGA, Baltasar. *La procesión de Corpus Christi de Valencia. Bien de interés cultural inmaterial*. València: Gráficas Marí Montañana, 2016.

BULARD, Marcel. “Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art à la fin du Moyen Âge”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1934, vol. 78, nº1, p. 31-32.

----- *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIVe, XVe, XVIe siècles, a propos de quatre peintures murales de la chapelle Saint-Sébastien, à Lanslevillard (Savoie): avec cinquante planches hors texte comprenant 81 figures, dont 59 reproduisent des dessins de l'auteur*. Paris: E. de Boccard, 1935.

BURK, Rachel L. “Purity and impurity of blood in early modern Iberia”. En: MUÑOZ-BASELS, J. (ed.), *et al. The Routledge Companion to Iberian Studies*. New York: Routledge, 2017, p. 173-183.

BURNS, Kathryn. "Desestabilizando la raza". En: DE LA CADENA, Marisol (ed.). *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: Envió Editores, 2007, p. 37-56.

BUNRS, Robert I. "Los hospitales del Reino de Valencia en el siglo XIII". *Anuario de Estudios Medievales*, 1965, nº 2, p. 135-154.

----- . *Medieval Colonialism: Postcrusade Exploitation of Islamic Valencia*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975.

BYNUM, Caroline W. "The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg". *Renaissance Quarterly*, 1986, vol. 39, nº 3, p. 399-439.

----- . *Holy feast and holy fast: the religious significance of food to medieval women*. Berkeley: University of California, 1987.

----- . *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in medieval religion*. New York: Zone Books, 1991.

----- . "The Blood of Christ in the Later Middle Ages". *Church History: Studies in Christianity and Culture*, 2002a, vol. 71, nº 4, p. 685-714.

----- . "Violent Imagery in Late Medieval Piety". *GHI Bulletin*, 2002b, nº 30, p. 3-36.

----- . *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

----- . *Christian Materiality. An Eassay on Religiom in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2011.

CABANES PECOURT, María Desamparados; FERRER NAVARRO, Ramón. *Llibre del Repartiment del Regne de Valencia. Vol. I*. Zaragoza: Anubar, 1979-1980.

CALLADO, Emilio; ESPONERA, Alfonso. "1239-1835: Crònica del Reial Convent de Predicadors de València". En: *El palau de la saviesa: el Reial Convent de Predicadors de València i la Biblioteca Universitaria: [Exposició Sala Duc de Calàbria, La Nau, Universitat de València, del 19 de maig al 3 de juliol de 2005] / [comissaris, Emilio Callado Estela, Alfonso Esponera Cerdán]*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 15-32.

CALVÉ MASCARELL, Óscar. “El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2011, nº 20, p. 49-68.

-----. “El uso de la imagen del profeta en la cultura bajomedieval valenciana. El rol del santo predicador”. MÉNDEZ CABRERA, J.; REINALDOS MIÑARRO, D. A. (coords.). *Nuevos estudios multidisciplinares sobre historia y cultura medieval: Fuentes, metodología y problemas*. Murcia: Centro de Estudios Medievales de la Universidad de Murcia, 2012, p. 135-137.

-----. “La imagen oficial y el oficio de usar la imagen: valores cambiantes en la representación de Vicente Ferrer anterior a su canonización”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 231-254.

-----. *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universitat de València, 2016.

-----. “L’entramès de Mestre Vicent (Valencia 1414), identidad, memoria y prestigio urbano”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L.; SERRA DESFILIS, A. (coords.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2018, p. 201-224.

-----. “L’entramès de Mestre Vicent: resplandor de la autoridad del predicador”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2019, vol. 49, nº 1, p. 45-73.

CALVO CAPILLA, Susana. “‘Et las mezquitas que habien deben seer del rey’. La cristianización de Murcia tras la conquista de Alfonso X”. En: LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M^a. T.; BANGO TORVISO, I. G. (coords.). *Alfonso X el Sabio [exposición] Sala San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010 [comisario y director científico, Isidro G. Bango Torivso; coordinación para el catálogo, Maria Teresa López de Guereño Sanz]*. Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2009, p. 688-694.

-----. “De mezquita a iglesia: el proceso de cristianización de los lugares de culto de al-Andalus”. En: GIRÁLDEZ, P.; VENDRELL, M. (coords.). *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Edicions, 2016, p. 129-148.

CÀMARA I SEMPERE, Hèctor. “L’assumpció en la *Vita Christi* d’Isabel de Villena”. *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, 2007-2008, nº 13, p. 39-54.

CAMILLE, Michael. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, 2000 [1989].

----- . “Philological Iconoclasm: Edition and Image in the Vie de Saint Alexis”. En: BLOCH, R. H.; NICHOLS, S. G. (eds.). *Medievalism and the Modernist Temper*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996, p. 371-401.

CAMPO, Juan E. *Encyclopedia of Islam*. New York: Facts On File, 2008.

CANTAVELLA, Rosanna. “Intellectual, Contemplative, Administrator: Isabel de Villena and the Vindication of Women”. En: ROS de X.; HAZBUN, G. (ed.). *A Companion to Spanish Women's Studies*. Suffolk: Tamesis Books, 2011, p. 97-108.

----- . “El uso funcional del debate sobre las mujeres en Francesc Eiximenis”. Comunicación en el Colloque International “Penser le Genre: Theorica 4” celebrada en Lyon, 4-5 de noviembre de 2015, p. 1-7. Disponible en:

https://www.academia.edu/17917418/El_uso_funcional_del_debate_sobre_las_mujeres_en_Francesc_Eiximenis (18/06/2019)

CANTAVELLA, Rosanna; PARRA Lluïsa. *Protagonistes femenines a la “Vita Christi”*. Barcelona: LaSal, 1987.

CAPRIOTTI, Giuseppe. *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Roma: Gangemi editore (Helicon), 2014.

----- . “Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L’immagine dell’alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo”. En: FRANCO LLOPIS, Borja; POMARA SAVERINO, Bruno; LOMAS CORTÉS, Manuel; RUIZ BEJARANO, Bárbara. (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 357-374.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente. *Breve Historia de la Iglesia en España*. Barcelona: Planeta, 2003.

CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.

CARLSON, Marla. *Performing Bodies in Pain. Medieval and Post-modern Martyrs, Mystics, and Artists*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CARPENTER, Dwayne E. "The Portrayal of the Jew in Alfonso the Learned's *Cantigas de Santa Maria*". En: COOPERMAN, B. D. (ed.). *In Iberia and Beyond: Hispanic Jews between Cultures*. Newark: University of Delaware Press, 1998, p. 15-42.

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo para una bibliografía de libros de fiestas para Valencia y su reino*. València: Imprenta de Hijo de F. Vives Mora, 1925 [1926].

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644); ab una introducció i notes per Salvador Carreres Zacarés*. València: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1935.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias". *Hortus Artium Medievalium*, 2009, vol. 15/2, p. 315-328.

CARRUTHERS, Mary J. *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008 [1990].

----- . *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CARRUTHERS, Mary J.; ZIOLKOWSKI, Jan M. *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

CASSIDY-WELCH, Megan. "Space and place in medieval contexts". *Parergon*, 2010, vol. 27, n° 2, p. 1-12.

CASTILLO SAINZ, Jaime. "De solidaritats jueves a confraries de conversos: entre la fossilització i la integració d'una minoria religiosa". *Revista d'història medieval*, 1993, n° 4, p. 183-206.

CASTRO, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Grijalbo, 1948.

-----. *La realidad histórica de España*. Ciudad de México: Porrúa, 1982 [1954].

CASTRO CARIDAD, Eva. *Teatro medieval I: el drama litúrgico*. Barcelona: Crítica, 1997.

CASTRO SIMARRO, Cristina. “La pintura de sargas en el Renacimiento español”. CARVAJAL GONZÁLEZ, H.; GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, P.; GONZÁLEZ ZYMLA, H.; PALACIOS MÉNDEZ, L. M.; RAMIRO RAMÍREZ, S.; VÍRSEDA BRAVO, M. (coords.). *Perspectivas actuales, horizontes insólitos: dinámicas y aportaciones teóricas en historia del arte*. Logroño: Aguja de Palacio Ediciones, 2017, p. 303-324.

CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. “La iconografía de la ‘Primera Aparición’ en la pintura valenciana”. *Saitabi*, 1995, nº 45, p. 93-108.

CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.

CATLOS, Brian A. “Contexto y conveniencia en la corona de Aragón: propuesta de un modelo de interacción entre grupos etno-religiosos minoritarios y mayoritarios”. *Revista d’història medieval*, 2001-2002, nº 12, p. 259-268.

-----. “Cristians, musulmans i jueus a la corona d’Aragó. Un cas de conveniencia”. *L’Avenç*, 2001, nº 263, p. 8-16.

-----. *Muslims of Medieval Latin Christendom, c.1050-1614*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CHABÁS Y LLORENS, Roque. “Dos calendarios valencianos del siglo XIV”. *El Archivo*, tomo VII, cuaderno I, enero 1893, p. 27-32.

-----. “Dos calendarios valencianos del siglo XIV”. *El Archivo*, tomo VII, cuaderno II, febrero 1893, p. 65-68.

CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos, bajo la dirección de Jean Chevalier; con la colaboración de Alain Gheerbrant*. Barcelona: Herder, 2009 [1986].

CIVERA I GÓMEZ, Manuel. “La Jueria de Morvedre”. *Arse: Boletín anual del Centro Arqueológico Saguntino*, 2003, nº 37, p. 65-92.

CRISPÍ I CANTÓN, María. “La difusió de les ‘veròniques’ de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'edat mitjana”. *Lambard*, 1996a, nº 9, p. 83-103.

----- . “La verónica de Madona Santa María i la processó de la Purísima organizada per Martí l’Humà”. *Locus amoenus*, 1996b, nº 2, p. 85-101.

COHEN, Esther. “Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages”. *Science in Context*, 1995, vol. 8, nº 1, p. 47-74.

----- . “The Animated Pain of the Body”. *The American Historical Review*, 2000, vol. 105, nº 1, p. 36-68.

----- . *The Modulated Scream. Pain in Late Medieval Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

COHEN, Jeremy. *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.

----- . “‘Slay them not’: Augustine and the Jews in Modern Scholarship”. *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 1998, vol. 4, p. 78-92.

----- . *Living Letters of the Law. Ideas of the Jew in Medieval Christianity*. Berkeley: University of California Press, 1999.

----- . “*Synagoga conversa*: Honorius Augustodunensis, the Song of Songs, and Christianity’s ‘Eschatological Jew’”. *Speculum*, 2004, vol. 79, nº 2, p. 309-340.

----- . *Christ Killers: The Jews and the Passion from the Bible to the Big Screen*. New York: Oxford University Press, 2007.

COMPANY, Ximo. *La Época Dorada de la pintura valenciana (siglos XV-XVI)*. València: Generalitat Valenciana, 2007.

CONTRERAS CONTRERAS, Jaime. “Historiar a los judíos de España: un asunto de pueblo, nación y etnia”. En: MESTRE, A.; FERNÁNDEZ, P.; GIMÉNEZ, E. (coords.). *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna (V. I); Disidencias y exilios en la*

España moderna (V.II): Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna Alicante, 27-30 de mayo de 1996, vol. 2. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo; Universidad de Alicante, 1997, p. 117-144.

-----. “Judios, judaizantes y conversos en tiempos de la expulsión”. *Historia* 16, 1998, nº 264, p. 70-81.

COOK, Karoline P. “‘Moro de linaje y nación’. Religious Identity, Race and Status in New Granada”. En: HERING, M. S.; MARTÍNEZ, M. E.; NIRENBERG, D. (eds.). *Race and Blood in the Iberian World*. Berlin, London, Zurich, Münster, Wien: Lit Verlag, 2012, p. 81-97.

CORBELLINI, Sabrina. “Mapping spiritual life: a spatial approach to Late Medieval spirituality”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2014, nº 44, fasc. 1, p. 81-100.

CORNELL, Henrik. *Biblia pauperum*. Stockholm: Thule-tryck, 1925.

CORTÉS, Josepa; PONS, Vicent. “Geografía dels monestirs femenins valencians en la baixa Edat Mitjana”. *Revista d’història medieval*, 1991, nº 2, p. 77-90.

CORTÉS, Josepa; PONS, Vicent. “La biblioteca jurídica de Jaume d’Eixarc (1479)”. *Saitabi*, 1993, vol. 43, p. 182-194.

COSTA, Claudia. “Evangelhos em feminino: Interpretações de uma escritora medieval ibérica”. *Cadernos Pagu*, 2014, nº 42, p. 371-392.

CRUÏLLES, Marqués de. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. València: Imprenta de José Rius, 1876.

CRUSELLES GÓMEZ, José M^a (coord.). *En el primer siglo de la inquisición española*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel. *El Islam de Al-Andalus. Historia y estructura de su realidad social*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Agencia Española de Cooperación Internacional, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1992.

CUTLER, Allan H. “Innocent III and the Distinctive Clothing of Jews and Muslims”. En: SOMMERFELDT, J. R. (ed.). *Studies in Medieval Culture*, 3. Kalamazoo: Western Michigan University, 1970, p. 92-116.

DAILEADER, Philip. *San Vicente Ferrer, su mundo y su vida: religión y sociedad en la Europa bajomedieval*; traducción de Vicent Baydal Sala. València: Publicacions de la Universitat de València, 2019.

DALARUN, Jacques. “La mujer a los ojos de los clérigos”. En: DUBY, G.; PERROT, M. (dirs.). *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2*: KLAPISCH-ZUBER, C. [dir.]. *La Edad Media*. Madrid: Taurus, 1992 [1990], p. 29-59.

DANVILA Y COLLADO, Francisco. “El robo de la Judería de Valencia en 1391”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1886, nº 8, p. 358-396.

-----. “Clausura y delimitación de la Judería de Valencia en 1390 a 1391”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1891, nº 18, p. 142-159.

DEDIEU, Jean-Pierre. “Los cuatro tiempos de la Inquisición”. En: BENNASSAR, B. (ed.). *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica, 1981, p. 15-38.

-----. “Denunciar-denunciarse. La delación inquisitorial en Castilla la Nueva en los siglos XVI-XVII”. *Revista de la Inquisición*, 1992, nº 2, p. 95-108.

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

DECKER, John R. “Introduction: Spectacular Unmaking: Creative Destruction, Destructive Creativity”. En: DECKER, J. R.; KIRKLAND-IVES, M. (ed.). *Death, torture and the broken body in European art, 1300-1650*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015, p. 1-16.

DECKER, John R.; KIRKLAND-IVES, Mitzi. *Death, torture and the broken body in European art, 1300-1650*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.

DELGADO-GAL, Álvaro. “Yo es otro: las políticas de identidad en los Estados Unidos”. *Revista de Libros*, 12/06/2019, p. 1-27. Disponible en:

<https://www.revistadelibros.com/articulos/yo-es-otro-las-politicas-de-identidad-en-los-estados-unidos> (11/09/2019)

DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles) Une cité assiégée*. Paris: Fayard, 1978.

DÍAZ BORRÁS, Agustín. *Los orígenes de la piratería islámica en Valencia. La ofensiva musulmana trecentista y la reacción cristiana*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

DI BELLA, Maria Pia; ELKINS, James. *Representations of Pain in Art and Visual Culture*. New York: Routledge, 2013.

DÍEZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aída. “Pintura valenciana del siglo XVI. Aportaciones y precisiones”. *Archivo de Arte Español*, 1987, t. 60, nº 238, p. 105-136.

DISALVO, Santiago. “El planctus de la Virgen en la Península Ibérica, desde el *Quis dabit* hasta las Cantigas de Santa María”. *Actas IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el bicentenario*, 2010, p. 1-11. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1065/ev.1065.pdf

(23/07/2019)

DOBSCHÜTZ, Ernst von. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1899.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 1991.

DUBREUIL, Mathieu Heriard. *Valencia y el gótico internacional, vol. I*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1987.

DUFFY, Eamon. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c.1400-c.1580*. New Haven, Connecticut: Yale UP, 1992.

DURAN VELASCO, José Francisco. “Reflexiones y digresiones en torno a la mitificación de al-Andalus”. ROLDAN CASTRO, F.; HERVÁS JÁVEGA, T. (eds.). *El saber en Al-Andalus. Textos y Estudios, III*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2001, p. 135-168.

ECHEVARRÍA, Ana. “Better Muslim or Jew? The Controversy Around Conversion across Minorities in Fifteenth-Century Castile”. *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 2018, vol. 24, nº 1-3, p. 62-78.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. México: Gedisa, 2004 [1977].

EDGERTON, Samuel. *Pictures and Punishment. Art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

EPSTEIN, Marc Michael. "Another flight into Egypt: confluence, coincidence, the cross-cultural dialectics of messianism and iconographic appropriation in medieval Jewish and Christian culture". En: FROJMOVIC, E. (ed.). *Imagining the self, imagining the other. Visual representation and Jewish-Christian dynamics in the Middle Ages and early modern period*. Leiden; Boston: Brill, 2002, p. 33-52.

ERIKSON, Erik. *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton, 1968.

ESCARTÍ, Vicent Josep. *Vita Christi; edició, estudi, notes i glossari de Vicent Josep Escartí; presentació de Pere Maria Orts i Bosch*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2011.

-----, "Sobre la voluntad didáctica en la obra de sor Isabel de Villena". *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2016, nº 22, ejemplar dedicado a: Isabel de Villena (1430-1490), p. 57-76.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962)". *Locus Amoenus*, 2002-2003, nº 6, p. 91-114.

-----, "La guerra dibujada. Pintura histórica en la iconografía medieval peninsular". En: DE LA IGLESIA, J. I. (coord.). *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2007, p. 435-480.

-----, "Iconografía antisemita". *Lambard: Estudis d'art medieval*, 2012, nº 23, p. 71-101.

-----, "La cultura visual en los sermones de san Vicente Ferrer y en los escenarios de su predicación". *Anuario de Estudios Medievales*, 2019, vol. 49, nº 1, p. 103-135.

ESPÍ FORCÉN, Carlos. "Cristianos y judíos: imágenes instigadoras de asesinatos rituales y profanación de hostias en la baja Edad Media". En: HERNÁNDEZ SOCORRO, M. de los R.; DELISAU JORGE, M^a. A.; RODRÍGUEZ PADILLA, M.; PUEYO ABRIL, F. J. (coords.). *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura:*

XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006, p. 637-644.

-----, “Érase un hombre a una nariz pegado: la fisionomía del judío en la Baja Edad Media”. En: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009a, p. 1-15.

-----, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la “Passio imaginis” en la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido (Filosofía y ensayo, 1), 2009b.

-----, “Pilatos se lava las manos. La ambigüedad de la figura del prefecto romano en el arte y pensamiento medieval”. *Imafronte*, 2014, nº 23, p. 11-27.

ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.). *Bonifacio Ferrer, un valenciano muy poco conocido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2013.

-----, “Las expulsiones de los judíos (1492) y moriscos (1609). ¿Expresiones de violencia y religión? Algunas precisiones conceptuales previas”. *Anales Valentinus: Nueva Serie*, 2018, año 5, nº 9, p. 29-48.

ESTEVA DE LLOBET, María Dolores. “Isabel de Villena, una mirada teológica en femenino muy singular”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2016, nº 22, ejemplar dedicado a: Isabel de Villena (1430-1490), p. 154-175.

ETTINGHAUSEN, Richard. “Hilal”. En: BEARMAN, P.; BIANQUIS, TH.; BOSWORTH, C. E.; DONZEL, E. van; HEINRICH, W. P. (eds.). *Encyclopaedia of Islam, Second Edition, BrillOnline*, 2012.

EWING, Dan. “Marketing art in Antwerp, 1460-1560; Our Ladys Pand”. *Art Bulletin*, 1990, vol. 72, nº 4, p. 558-584.

FAGES, Pierre Henri (ed.). *Oeuvres de Saint Vincent Ferrer*. Paris: A. Picard, 1909.

FALLS, David J. *Nicholas Love’s Mirror and late medieval devotio-literary culture. Theological politics and devotional practice in fifteenth-century England*. London: Routledge, 2016.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia 1472-1522*. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.

FAUR, José. “Four Clases of *Conversos*: A Typological Study”. *Revue des Études juives*, 1990, nº 149, p. 113-124.

FAVÀ MONLLAU, Cèsar. “El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d’Aragó”. *Locus amoenus*, 2005-2006, nº 8, p. 105-121.

----- . “Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges”. *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 2009, nº 10, p. 57-85.

----- . “Bartolomé Bermejo. *Escenas del Cristo Redentor*, h. 1470-80” En: MOLINA I FIGUERAS, J. (coord.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid; Barcelona: Museo Nacional del Prado; Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2018, p. 144-152.

FELICI CASTELL, Andrés. “Bonifacio Ferrer. Su veneración a través de las imágenes”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2018, nº 27, p. 25-43.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. “La palabra como imagen del poder: la cultura escrita y su dimension simbólica en la construcción del lenguaje visual de la *Notitia Dignitatum*”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 2011, nº 27, p. 291-303.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara. “Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 2012, nº 28, p. 185-201.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (coord.). *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones, 2001.

----- . “Estoria de España «History of Spain»”. En: DUNPHY, G. (coord.). *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*. Leiden; Boston: Brill, 2012, p. 587-588.

FEROS, Antonio. *Speaking of Spain. The Evolution of Race and Nation in the Hispanic World*. Cambridge (Ma); London: Harvard Univeristy Press, 2017.

FERRER I MALLOL, Maria Teresa. “Frontera, convivencia y proselitismo entre cristianos y moros en los textos de Francesc Eiximenis y de san Vicente Ferrer”. En: SOTO RÁBANOS, J. M^a. (ed.). *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero, vol. 2*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, p. 1579-1600.

FERRER NAVARRO, Ramón. “Entorno medieval de Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*”. *Ligarzas*, 1972, nº 4, p. 287-297.

FERRER ORTS, Albert. *Bonifacio Ferrer (1355-1417) y su tiempo según sus primeros biógrafos, los cartujos Civera y Alfaura*. Salzburg: Universität Salzburg, 2018.

FISCHER, Columbano. “Die *Meditationes vitae Christi*. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage”. *Archivum Franciscanum Historicum*, 1932, nº 25, p. 3-35, 175-209, 305-348, 449-483.

FITZPATRICK, Antonia. “Mendicant order politics and the status of Christ’s shed blood”. *Historical Research*, 2012, vol. 85, nº 228, p. 210-227.

FIUME, Giovanna. “Justice, expiation and forgiveness in the graffiti and drawing of Palermo’s secret prisons”. *Quaderni storici*, 2018, año 53, nº 157, fasc. 1 “Graffiti: New perspectives from the inquisitorial prison in Palermo”, p. 71-108.

FIUME, Giovanna; GARCÍA-ARENAL, Mercedes (coords.). *Parole prigioniere. I graffiti delle carceri del Santo Uffizio di Palermo*. Palermo: Istituto poligrafico europeo, 2018.

FLORIANO, Antonio. “San Vicente Ferrer y las aljamas turolenses”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1924, tomo 84, p. 551-580.

FORMENTÍN, Justo; VILLEGAS, María José. *Tratado contra los judíos. Jaime Pérez de Valencia*; Justo Formentín Ibáñez, María José Villegas Sanz; con la colaboración de Manuel Ortega González. Madrid: Aben Ezra Ediciones, 1998.

FOUCAULT, Michel. “The Subject and Power”. *Critical Inquiry*, 1982, vol. 8, nº 4, p. 777-795.

----- . *Society must be defended: Lectures at the College de France, 1975-1976*. New York: Picador, 2003 [1997].

FRANCESCHINI, Chiara. *Storia del limbo*. Milán: Editorial Feltrinelli, 2017.

FRANCO LLOPIS, Borja. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida; València: Edicions de la Universitat de Lleida; Publicacions de la Universitat de València, 2008.

-----. *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universitat de Barcelona, 2009.

-----. “Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo turolense de San Jorge, de Jerónimo Martínez, y del valenciano de San Vicente Ferrer, de Miguel del Prado”. *Sharq Al-Andalus*, 2014-2016, nº 21, p. 21-52.

-----. “Notas sobre la iconografía del martirio de san Bernardo de Alzira: a propósito de la tabla homónima del Museo de la Catedral de Valencia”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2016, vol. VIII, nº 16, p. 101-118.

FRANCO LLOPIS, Borja; POMARA SAVERINO, Bruno; LOMAS CORTÉS, Manuel; RUIZ BEJARANO, Bárbara. (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2016.

FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Cátedra, Historia mayor, 2019.

FRANCO MATA, Ángela M^a. “El Doble Credo en el arte medieval hispánico”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1995, tomo 13, nº 1-2, p. 119-136.

-----. “El ‘Doble Credo’ en las sillerías de coro góticas españolas y sus orígenes”. *Archivo Ibero-Americano*, 1996, nº 56, num. 221-222, p. 103-120.

-----. “*Crucifixus dolorosus*. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”. *Quintana*, 2002, nº 1, p. 13-39.

-----. “El credo y el doble credo en los siglos XVI y XVII”. RODRÍGUEZ MOURIÑO, J. A. *XXXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional: [del 1 de febrero al 8 de junio de 2014]*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, D.L., 2014, p. 45-57.

FREDRIKSEN, Paula. “*Excaecati Occulta Justitia Dei*: Augustine on Jews and Judaism”. *Journal of Early Christian Studies*, 1995 vol. 3, nº 3, p. 299-324.

-----. *Augustine and the Jews: A Christian Defense of Jews and Judaism*. New Haven: Yale University Press, 2010 [2008].

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992 [1989].

-----. The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century. *Art History and Archaeology*, 1982, vol. 5, nº 2, p. 133-153.

-----. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.

FROJMOVIC, Eva. “Messianic politics in re-Christianized Spain: images of the sanctuary in Hebrew Bible manuscripts”. En: FROJMOVIC, E. (ed.). *Imagining the self, imagining the other. Visual representation and Jewish-Christian dynamics in the Middle Ages and early modern period*. Leiden; Boston: Brill, 2002, p. 91-128.

FRUGONI, Chiara. “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”. En: DUBY, G.; PERROT, M. (dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: KLAPISCH-ZUBER, C. [dir.]. La Edad Media*. Madrid: Taurus, 1992 [1990], p. 419-467.

FUCHS, Barbara. “Virtual Spaniards: The Moriscos and the fictions of Spanish identity”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2001, vol. 2, nº 1, p. 13-26.

FULTON BROWN, Rachel. *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*. New York: Columbia University Press, 2002.

FURIÓ, Antoni. *Història del País Valencià*. València: Tres i Quatre, 2001.

FUSTER, Joan. *El descrèdit de la realitat*. Introducció: Romà de la Calle. Alzira: Bromera, 2005 [1955].

-----. “El món literari de Sor Isabel de Villena”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir.). *Edat mitjana: Segle d’Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II*. Barcelona: Vicens Vives, 2011a [1968], p. 402-406.

-----. *Llengua, literatura, història*. Barcelona: Edicions 62, 1968.

FUSTER SERRA, Francisco. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*. Salzburg: Universität Salzburg, 2012.

GABRICI, Ettore; LEVI, Ezio. *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*. Palermo: L'epos, 2003 [1932].

GALIANA CHACÓN, Juan P. “Els convents de clarisses: una universitat per a dones?”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir.). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II*. Barcelona: Vicens Vives, 2011 [1991], p. 394-395.

-----. “La extracción social de las religiosas en la baja Edad Media valenciana”. *Revista d'història medieval*, 1991, nº 2, p. 91-110.

GALILEA ANTÓN, Ana María. *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en la Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1985.

GALMÉS, Lorenzo; GÓMEZ, Vito T. *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.

GAMPEL, Benjamin R. *Jews, Christians, and Muslims in Medieval Iberia: Convivencia through the Eyes of Sephardic Jews*. En: MAN, V. B.; GLICK, T. F.; DODDS, J.D. (eds.). *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. New York: George Braziller, Inc., 1992, pp. 10-37.

-----. “The ‘Identity’ of Sephardim of Medieval Christian Iberia”. *Jewish Social Studies*, 2002, vol. 8, nº 2/3, p. 133-138.

-----. *Anti-Jewish riots in the Crown of Aragon and the royal response, 1391-1392*. New York: Cambridge University Press, 2016.

GARCÍA, Angelina. “La crisis del siglo XIV valenciano y Bonifacio Ferrer”. *Estudios de Historia de Valencia*. València: Universitat de València, Secretariat de Publicacions, 1978, p. 81-89.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro. “*Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”. En: BOTO VARELA, G. (coord.). *Imágenes medievales de culto: tallas de la colección El Conventet: exposición, febrero-abril de 2010, Museo Arqueológico de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2009, p. 25-35.

-----. “Estatuas poseídas: ídolos demoniacos en el arte de la Edad Media”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 2012, nº 28, p. 231-254.

GARCÍA BORRÁS, Ximo. “En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer”. *Archivo de arte valenciano*, 1988, nº 69, p. 27-31.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. “La Inquisición en la Corona de Aragón”. *Revista de la Inquisición*, 1998, nº 7, p. 151-163.

GARCÍA CUADRADO, María Dolores. “San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico”. *Antigüedad y cristianismo: monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía*, 2000, nº 17, p. 343-366.

GARCÍA FITZ, Francisco. “¿La «España de las tres culturas»? El tópico de la tolerancia y los límites de la coexistencia en la España medieval”. En: MERINERO, M. J. (coord.) *Diálogo de Civilizaciones Oriente-Occidente. Aporte al entendimiento internacional*. Cáceres: Biblioteca Nueva, Universidad de Extremadura, 2002, p. 127-155.

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

GARCÍA GÓMEZ-TEJEDOR, Jorge. “La restauración: Estado de conservación y tratamiento”. En: *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: ICRBC, Ministerio de Cultura, 1992, p. 159-171.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e iconología. 2, Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”. *Recerques*, 2001, nº 43, p. 163-194.

----- . *Història de l'art medieval*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2002.

----- . *Art i societat a la València Medieval*. Catarroja; Barcelona: *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2011.

----- . “Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral”. *Revista Catedral de Valencia*, 2012a, nº 9, p. 58-61.

-----. “La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d’Aragó”. *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2012b, vol. 27, nº 73, p. 565-595.

-----. “Ordenando el lujo: ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)”. En: BROUQUET S.; GARCÍA, J. V. (eds.). *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015, p. 561-591.

GARCÍA-OLIVER, Ferran. “‘Desafranades e incorregibles dones’: Els monestirs femenins a la ciutat valenciana medieval.” *Revista d’història medieval*, 1991, nº 2, p. 133-158.

GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (S. I.). *Historia de la Iglesia de España. Vol. II-2º*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979-1982.

GARROWAY, Joshua. “The circumcision of Christ: Romans 15.7-13.” *Journal for the Study of the New Testament*, 2012, 34, 4, p. 303-322.

GELABERTÓ VILAGRAN, Martí. “Legislación y justicia contra blasfemos. (Cataluña, siglos XV-XVII)”. *Hispania sacra*, 2012, vol. 64, nº 130, p. 525-564.

-----. “Blasfemia y expiación pública: la oralidad de la exclusión social (siglos XV y XVII)”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 2015, nº 39, p. 39-63.

GERTSMAN, Elina. “Multiple impressions: Christ in the Winepress and the semiotics of the printed image”. *Art History*, 2013, vol. 36, nº 2, p. 310-337.

GHANEABASSIRI, Kambiz. *A History of Islam in America: From the New World to the New World Order*. New York: Cambridge University Press, 2010.

GINZBURG, Carlo. “Checking the Evidence: The Judge and the Historian”. *Critical Inquiry*, otoño 1991, vol. 18, nº 1, p. 79-92.

GIORDANO, Maria Laura. “The Virus in the Language: Alonso De Cartagena’s Deconstruction of the “Limpieza De Sangre” in *Defensorium Unitatis Christianae* (1450)”. *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 2018, vol. 24, nº 1-3, p. 226-251.

GITLITZ, David M. *Secrecy and Deceit: The Religion of the Crypto-Jews*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002 [1996].

GLAZER-EYTAN, Yonatan. *The Jew, the Morisco: Histories of Host Profanation in Early Modern Spain*. Texto leído en la Renaissance Society of America Annual Meeting, New Orleans, 23/02/2018, cedido por el autor.

----- . “The Spirit of the Letter: the Hebrew Inscription in Bermejo’s Piedat Revisited”. *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 2018, vol. 24, nº 1-3, p. 79-115.

----- . “Jews Imagined and Real: Representing and Prosecuting Host Profanation in Late Medieval Aragon”. En: FRANCO, B.; URQUÍZAR, A. (eds.). *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Leiden; Boston, 2019, p. 40-69.

GLICK, Thomas F. *Convivencia: An Introductory Note*. En: MAN, V. B.; GLICK, T. F.; DODDS, J.D. (eds.). *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. New York: George Braziller, Inc., 1992, p. 1-9.

GOLSENNE, Thomas. “Les images qui marchent. Performance et anthropologie des objets figuratifs”. En: BASCHET, J.; DITTMAR, P.-O. (eds.). *Les images dans l’Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 179-192.

GOMBRICH, Ernst. *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Debate, 1997 [1991].

GÓMEZ, Vito-Tomás. “La figura de Bonifacio Ferrer”. *Escritos del Vedat*, 1980, nº 10, p. 259-295.

LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana. “Arte y reforma dominicana en el siglo XV: nuevas perspectivas de estudio”. *Erasmo: Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, 2017, nº 4, p. 87-106.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1997-1998, vols. IX-X, p. 91-105.

-----. “Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)”. *Archivo Español de Arte*, 2017, vol. 90, nº 358, p. 125-140.

GÓMEZ FRECHINA, José. “El gótico internacional en Valencia”. En: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid; València: BBVA, Área de Actividades Culturales, Departamento de Comunicación e Imagen; Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2004, p. 55-64.

-----. “Retablo de fray Bonifacio Ferrer”. En: BENITO, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (eds.). *La Memoria Recobrada. Pintura Valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. València: Generalitat Valenciana, 2005, p. 44-46.

GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a. “A propósito de algunas reinterpretaciones de *La dame à la licorne*: ¿la sombra de Guillaume de Lorris es tan alargada?”. IÑARREA LAS HERAS, I.; SALINERO CASCANTE, M. J. (coords.). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos. Vol. I*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2004, p. 79-96.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luís. “*Ut pictura rhetorica*. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia”. *Boletín del Museo del Prado*, 1999, nº 35, p. 21-56.

GÖTTLER, Christine. *Last Things: Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*. Turnhout: Brepols, 2010.

GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1985.

GRABAR, Oleg. “The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem”. *Ars orientalis*, 1959, vol. 3, p. 33-62.

GRABES, Herbert. *Speculum, Mirror und Looking Glass: Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts*. Tübingen: M. Niemeyer, 1973.

GRANELL SALES, Francesc. “L'il·luminador Lleonard Crespí, un artífex polifacètic de la València baixmedieval”. *Archivo de arte valenciano*, 2016, nº 97, p. 25-35.

-----. “Images of revenge in the Centenar de la Ploma Altarpiece: visualizing the saracen. En: VÁZQUEZ DE ÁGREDOS-PASCUAL, M. L.; RUSU, I.; PELOSI, C.;

LANTERI, L.; LO MONACO, A.; APOSTOLESCU, N. (ed.). *ESRAC 2019. 11th European Symposium in Religious Art, Restoration & Conservation. Proceedings book*. Turín: Kermes, 2019, p. 91-93.

GRAÑA CID, María del Mar. *Religiosas y ciudades: la espiritualidad femenina en la construcción sociopolítica urbana bajomedieval (Córdoba, siglos XIII-XVI)*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2010.

-----. “Un paradigma femenino de excelencia política. La Virgen María en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena (siglo XV)”. *Miscelánea Comillas*, 2011, vol. 69, nº 134, p. 305-324.

-----. “Mariología, reginalidad y poder en Isabel de Villena. Una teoría política femenina del siglo XV”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2016, nº 22, ejemplar dedicado a: Isabel de Villena (1430-1490), p. 96-127.

GRAZIANI, Irene; SPISSU, Maria Vittoria (eds.). *Il Mito del Nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*. Bologna: Minerva Edizioni, 2019.

GREGORI, Rubén. “Ave Santa Eva, revalorización de la primera mujer a partir del Calvario de la Redención del Maestro Perea y de la literatura catalana bajomedieval”. En: ALBA PAGÁN, E.; GINÉS FUSTER, B., PÉREZ OCHANDO, L. (coords.). *Deconstruyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2016a, p. 95-104.

-----. “Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención”. *Revista digital de iconografía medieval*, 2016b, vol. 8, nº 15, p. 67-87.

-----. “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, V. (ed.). *IMAGES (V) – Images of (Cultural) Values. The Conference Proceedings*. Peter Lang: Fráncfort del Meno, 2016c, p. 137-145.

-----. “Pasión por la pasión. El *Speculum Animae* (Esp. 544, BNF) como ejemplo de belleza ante la muerte, la sangre y el dolor”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L.; SERRA DESFILIS, A. (coords.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2018, p. 127-162.

GROEBNER, Valentin. "A Feeling for Images. Medieval *Personae* in Contemporary Photojournalism". DI BELLA, M. P.; ELKINS, J. *Representations of pain in art and visual culture*. New York: Routledge, 2013, p. 150-156.

GUDIOL CUNILL, Josep. "Quatro pintures den Vermejo". *La Veu de Catalunya*, 2 de abril de 1914, p. 6.

GUICHARD, Pierre. *Al-Andalus frente a la conquista cristiana. Los musulmanes de Valencia (siglos XI-XV)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2001.

GUINOT I RODRÍGUEZ, Enric. "La corona de Aragón en los siglos XII y XVIII". En: *La Corona de Aragón: siglos XII-XVIII*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de cultura, 2006.

GUTMANN, Joseph. "The Second Commandment and the Image in Judaism". En: GUTMANN, J. (ed.). *No Graven Images. Studies in Art and The Hebrew Bible*. New York: Ktav Publishing House, 1971, p. 3-16.

-----, "Deuteronomy: Religious Reformation or Iconoclastic Revolution?". En: GUTMANN, J. (ed.). *The Image and the Word: Confrontation in Judaism, Christianity and Islam*. Missoula, Montana: Scholars Press, 1977, p. 5-25.

-----, "Medieval and Jewish Image: Controversies, Contributions, Conceptions". En: SZARMACH, Paul E. (ed.). *Aspects of Jewish Culture in the Middle Ages*. Albany: State University of New York Press, 1979, p. 121-150.

GUTWIRTH, Ernst. "Hacia la expulsión: 1391-1492". En: KEDOURIE, E. (ed.). *Los judíos de España: la diáspora sefardí desde 1492*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 47-72.

HALBERTAL, Moshe; MARGALIT, Avishai. *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario*. Barcelona: Gedisa, 2003.

HALICZER, Stephen. *Inquisición y sociedad en el reino de Valencia 1478-1834*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1993.

HAMBURGER, Jeffrey F. *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998.

-----. "Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion". En: KRÜGER, K.; NOVA, A. (eds.). *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz: Von Zabern, 2000a, p. 47-69.

-----. "Speculations on Speculation: Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions". HAUG, W.; SCHNEIDER-LASTIN, W. (eds.). *Deutsche Mystik im abendlandischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze neue theoretische Konzepte; Kolloquium, Kloster Fischingen*. Tübingen: Niemeyer, 2000b, p. 353-408.

-----. "Body vs. Book: The Trope of Visibility in Images of Christian-Jewish Polemic". En: GANZ, D.; LENTES, T. (eds.). *Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin: Reimer, 2004, p. 112-145.

-----. "Mysticism and Visuality". En: HOLLYWOOD, A.; BECKMAN, P. Z. (eds.). *The Cambridge Companion to Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 277-293.

-----. *Script as Image (Corpus of Illuminated Manuscripts)*. Louvanie; Paris: Peeters, 2014.

HAMBURGER, Jeffrey; PALMER, Nigel. *The prayer book of Ursula Begerin*. Dietikon; Zürich: Urs Graf, 2015.

HAMES, Harvey J. (ed.). *Jews, Muslims and Christians in and around the Crown of Aragon. Essays in Honour of Professor Elena Lourie*. Leiden; Boston: Brill, 2004.

HAMM, Berndt. "Types of grace mediality in the late Middle Ages". En: LAUGERUD, H.; RYAN, S.; SKINNEBACH, L. K. (ed.). *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe: Images, Objects and Practices*. Dublin: Four Court Press, 2016, p. 10-35.

HANNAFORD, Ivan. *Race: The History of an Idea in the West*. Baltimore; London: Woodrow Wilson Center Press y Johns Hopkins University Press, 1996.

HAUF I VALLS, Albert G. *La "Vita Christi" de Fr. Francesc Eiximenis (1340?-1409), y la tradición de las "VC" medievales: aportación al estudio de las principales*

fuentes e influencia de la VCE, y edición de los cinco primeros libros. Vol. I y II. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1976.

-----. “La *Vita Christi* de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M. (1340?-1409) como tratado de Cristología para seglares”. *Archivum Franciscanum Historicum*, 1978, nº 71, p. 37-64.

-----. “Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M., *De la predestinación de Jesucristo, y el consejo del Arcispreste de Talavera a los que teólogos mucho fundados non son*”. *Archivum Franciscanum Historicum*, 1983, nº 76, p. 239-295.

-----. “La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la tradición de las *Vitae Christi* medievales”. En: ALONSO Dámaso (ed.). *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, 4 vols. Barcelona: Quadrens Crema, 1987-91, vol. II, p. 105-164.

-----. *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. València: Institut de Filologia Valenciana, 1990a.

-----. “Eiximenis, Joan de Salisbury i Joan de Gal·les”. *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, 1990b, vol. 2, p. 239-262.

-----. “Text i context de l'obra de Sor Isabel de Villena”. En: COLÓN, G. (ed.), *et al. Literatura valenciana del segle XV: Joannot Martorell i Sor Isabel de Villena*. València: Consell Valencià de Cultura, 1991, p. 91-124.

-----. *Text, pintura i meditació: el “Speculum Animae” atribuït a Sor Isabel de Villena, i la funció empàtica de l'art religiós*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat de Jaume I, 1997.

-----. “Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)”. *Anales Valentinos*, 1998, nº 48, p. 261-302.

-----. “Corrientes teológicas valencianas s. XIV-XV: Arnau de Vilanova, Ramon Llull y Francesc Eiximenis”. *Teología en Valencia. Raíces y retos, buscando los orígenes, de cara al futuro: actas del X Simposio de Teología Histórica (3-5- marzo 1999)*. València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2000, p. 9-47.

-----. “Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la *Vita Christi* de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M.”. En: MARTÍNEZ ROMERO, T.; RECIO,

R. (ed.). *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat de Jaume I, 2001a, p. 203-250.

----- . “Del sermó oral al sermó escrit: la *Vita Christi* de Fra Francesc Eiximenis com a glosa evangélica”. En: COLÓN, G.; MARTÍNEZ ROMERO, T.; PEREA, M. P. (eds.). *La cultura catalana en projecció de futur: Homenatge a Josep Massot i Muntaner*. Barcelona/Castelló de la Plana: Institut Ramon Llull/ Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004, p. 253-289.

----- . “La huella de Ubertino de Casale en el preerasmismo hispánico: El caso de Fra. Francesc Eiximenis, OFM”. En: *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, vol. I*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, p. 93-135.

----- . *La Vita Christi de Sor Isabel de Villena (s. XV) como arte de editar: introducción a una lectura contextualizada*. València: Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.

----- . “La evangelización en el mundo levantino en tiempos de encuentros y desencuentros entre las religiones (s. XIII-XV)”. *Transmitir el mensaje en tiempos de dificultad: Actas del XIII Simposio de Teología Histórica (15-17 noviembre 2006)*. València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2007, p. 447-508.

----- (dir.). *Edat mitjana: Dels orígens al segle XV. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. I*. Barcelona: Vicens Vives, 2009a, p. 209-266.

----- . “Profetisme, cultura i espiritualitat: el cas de sant Vicent Ferrer”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir.). *Edat mitjana: Dels orígens al segle XV. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. I*. Barcelona: Vicens Vives, 2009b [1995], p. 282-286.

----- (dir.). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II*. Barcelona: Vicens Vives, 2011a, p. 373-434.

----- . “El món cultural d'Isabel de Villena”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir.). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II*. Barcelona: Vicens Vives, 2011b [1990], p. 396-398.

-----. El «Tirant» i el «Vita Christi». En: HAUF I VALLS, A. G. (dir). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II.* Barcelona: Vicens Vives, 2011c [1991], p. 417-420.

-----. “El «Vita Christi» de sor Isabel en relació amb les vides de Crist medievals”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II.* Barcelona: Vicens Vives, 2011d [1990], p. 409-417.

-----. “Introducció”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II.* Barcelona: Vicens Vives, 2011e, p. 373-394.

-----. “La «Història de la Passió» i la «Vita Christi» de Sor Isabel de Villena”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II.* Barcelona: Vicens Vives, 2011f [1990], p. 398-400.

-----. “L'estil del «Vita Christi»”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II.* Barcelona: Vicens Vives, 2011g [1995], p. 430-433.

-----. “L'«Speculum Animae», obra d'atribució dubtosa”. En: HAUF I VALLS, A. G. (dir). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II.* Barcelona: Vicens Vives, 2011h [1995], p. 433-434.

-----. “La solució a un enigma: l'*Speculum Animae* (SA) i l'*Ars Vitae Contemplativae* (AV)”. En: BADIA, L.; CASANOVA, E.; HAUF, A. (coords.). *Studia mediaevalia Curt Wittlin dicata.* Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Symposia Philologica, 25), 2015, p. 221-236.

HEIDEMANN, Stefan. “The evolving Representation of the early Islamic empire and its Religion on Coin Imagery”. En: FUESS, A.; HARTUNG, J.P. (eds.). *Court Cultures in the Muslim World.* London: Routledge, 2001, p. 149-195.

HENG, Geraldine. *The Invention of Race in the European Middle Ages.* Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

HENGEL, Martin. *Crucifixion: In the Ancient World and the Folly of the Message of the Cross.* London: SCM Press, 1977.

HENRY, Avril. *Biblia pauperum. A facsimile and Edition.* Aldershot: Scolar, 1987.

HERING, Max S. “La limpieza de sangre. Problemas de interpretación: acercamientos históricos y metodológicos”. *Historia Critica*, 2011, nº 45, p. 32-55.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. “Iconografía española. El Cristo de los Dolores”. *Archivo Español de Arte*, 1954, tomo XXVII, nº 105, p. 47-62.

HERNANDO, Josep. “*Tractatus adversus iudaeos*. Un tratado anónimo de polémica antijudía (s. XIII)”, Universidad de Barcelona. *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 1986-1987, año VI, nº 7-8, p. 9-77.

HERZOG, Tamar. “Beyond Race. Exclusion in Early Modern Spain and Spanish America”. En: HERRING TORRRES, M. S.; MARTÍNEZ, M. E.; NIRENBERG, D. (eds.). *Race and Blood in the Iberian World*. Berlin; Wien: LIT, 2012, p. 151-167.

HEWITT, Joseph. “The Use of Nails in the Crucifixion”. *The Harvard Theological Review*, 1932, vol. 25, nº 1, p. 29-45.

HINOJOSA MONTALVO, José. “La comunidad hebrea en Valencia: del esplendor a la nada (1377-1391)”. *Saitabi*, 1981, nº 31, p. 47-72.

-----. *La Judería de Xàtiva en la edad media*. Xàtiva: Ayuntamiento ciudad de Xàtiva, 1999a.

-----. *Los Judíos en tierras valencianas*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1999b.

-----. “Jueus i cristians: la població medieval i moderna”. En: ROSSELLÓ I VERGER, V. M. (ed.). *La Universitat i el seu entorn urbà*. València: Publicacions de la Universitat de València, p. 61-80.

-----. “Los judíos en el Reino de Valencia: testigos de una historia secular”. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 2006-2008, nº 15, p. 7-45.

-----. *En el nombre de Yahveh. La judería de Valencia en la Edad Media*. València: Ajuntament de València (Colección “Estudis”, 23), 2007.

-----. “La hora de la muerte entre los conversos valencianos”. *Cuadernos de Historia de España*, 2009, nº LXXXIII, p. 81-105.

-----. “Indumentaria y signos de identidad entre los judíos valencianos”. *Hispania judaica bulletin*, 2013, nº 9, p. 69-95.

HONÉE, Eugène. “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, N.J.: Princeton University Press, 1994, p. 157-174.

HOSANG, Boddens F.J.E. *Establishing Boundaries. Christian-Jewish Relations in Early Council Texts and the Writings of Church Fathers*. Leiden; Boston: Brill, 2010.

HSY, Jonathan; ORLEMANSKI, Julie. “Race and Medieval Studies: A Partial Bibliography”. *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, 2017, vol. 8, nº 4, p. 500-531.

HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, María Desamparados. *Documentos de Jaime I de Aragón. Vol. I/Vol. III*. València: Anubar, 1976-1988.

HUIZINGA, Johan. *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*. Madrid: Alianza, 2004 [1919].

HUNDERSMARCK, Lawrence F. “The Use of Imagination, Emotion, and the Will in a Medieval Classic: The *Meditaciones Vite Christi*”. *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, 2003, vol. 6, nº 2, p. 46-62.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Bartolomé de Cárdenas, alias el Bermejo, en Aragón. Una nueva perspectiva”. En: MOLINA I FIGUERAS, J. (coord.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid; Barcelona: Museo Nacional del Prado; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, p. 85-121.

IRADIEL MURUGARREN, Paulino. “Mercado inmobiliario, crédito y crecimiento urbano medieval en Valencia”. En: *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el occidente europeo, siglos XI-XV*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2007, p. 377-416.

ISASA Y GONZÁLEZ-UBIETA, Juan. *Historia de la Iglesia*. Madrid: Acento, 1999.

IVARS, Andrés. “Los Jurados de Valencia y el inquisidor fray Nicolás Eymeric”. *Archivo Iberoamericano*, 1916, nº 6, p. 71-79.

IVARS CARDONA, Antonio. *Dos creuades valenciano-mallorquines a les costes de Berberia, 1397–1399*. València: Impr. de Olmos y Lujan, 1921.

IZQUIERDO, Josep. “«Empero piadosament se creu per los feels»: la tradició occitano-catalana medieval de l’apócrif *Evangelium nicodem*”. En: BADIA, L.; SOLER, A. (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)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, p. 17-48.

JACOBS, Andrew S. *Christ Circumcised. A study in early Christian history and difference*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2012.

JAQUERO ESPARCIA, Alejandro. “El control de la religiosidad popular a través de los tratados pictóricos en el Siglo de Oro: Los casos de las imágenes de San Cristóbal y La Verónica”. PEINADO, J. A.; RODRÍGUEZ, M. A (coords.). *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2016, p. 237-255.

JANSEN, Katherine L., “Miraculous crucifixes in Late Medieval Italy”. *Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church*, 2005, vol. 41, p. 203-227.

JIMÉNEZ, José Luis; MATA, Consuelo. “Creencias religiosas ‘versus’ gestión del patrimonio arqueológico. El Caso del cementerio Judío de Valencia”. *Trabajos de prehistoria*, 2001 vol. 58, nº 2, p. 27-40.

JORDAN, William C. “Why Race?”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 2001, vol. 31, nº1, p. 165-173.

JOSÉ I PITARCH, Antoni. “Imatge i text a l’art valencià dels segles XIV i XV”. GARCÍA BONAFÉ, M.; HERAS, A. *Imatge i paraula als segles XIV-XV. Catálogo de la exposición celebrada en la Lonja de Valencia, noviembre a diciembre de 1985*. València: Diputació Provincial de València, 1985, s. p.

-----, *Retaule de la Santa Creu. Museu de Belles Arts de València*. València: Generalitat Valenciana, 1998.

KALINA, Pavel. “Giovanni Pisano, the Dominicans, and the Origin of *the Crucifixi dolorosi*”. *Artibus et historiae*, 2003, vol. 24, nº 47, p. 81-101.

KAMEN, Henry. "The Mediterranean and the Expulsion of Spanish Jews in 1492". *Past and Present*, 1988, vol. 119, n° 1, p. 30-55.

KAMERICK, Kathleen. *Popular Piety and Art in the Late Middle Ages: Image Worship and Idolatry in England 1350-1500*. New York: Palgrave, 2002.

KAPLAN, Yosef (ed.). *Religious Changes and Cultural Transformations in the Early Modern Western Sephardic Communities*. Leiden; Boston: Brill, 2019.

KARNES, Michelle. *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.

KEEL, Othmar. "Das biblische Kultbildverbot und seine Auslegung im rabbinisch-orthodoxen Judentum und im Christentum". En: BLICKLE, P.; HOLENSTEIN, A. SCHMIDT, H. R.; SLADDECZEK, F.-J. (eds.). *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*. München: Oldenburg, 2002, p. 65-98.

KEMPER, Tobias. *Die Kreuzigung Christi: motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters*. Tübingen: Niemeyer, 2006.

KESSLER, Herbert L. *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

-----. *L'oeil médiéval: ce que signifie voir l'art du Moyen Âge*. Paris: Klincksieck, 2015 [2004].

-----. *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art*. Fribourgo de Brisgovia; Berlin; Viena: Rombach Verlag, 2007.

KESSLER, Herbert L.; NIRENBERG, David (eds.). *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

KESSLER, Herbert L.; WOLF, Gerhard. *The Holy face and the paradox of representation*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1998.

KIRK, Robin. "The Body in Pain". *Sojourners Magazine*, 2011, vol. 40, n° 7, p. 22-25.

KIRKLAND-IVES, Mitzi. "The Suffering Christ and Visual Mnemonics in Netherlandish Devotions". En: DECKER, J. R.; KIRKLAND-IVES, M. (eds.). *Death, Torture and the broken Body in European Art, 1300-1650*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015, p. 35-54.

KISCH, Guido. "Nationalism and Race in Medieval Law". *Seminar: An Annual Extraordinary Number of 'The Jurist'*, 1943, n° 1, p. 48-73.

KLEIN, Peter K. "Moros y judíos en las 'Cantigas' de Alfonso el Sabio: imágenes de conflictos distintos". En: VALDÉS, M. (ed.). *Simposio internacional "El legado de Al-Andalus. El arte en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media"*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, p. 341-364.

KOGMAN-APPEL, Katrin. "Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition". *The Art Bulletin*, 2002, vol. 84, n° 2, p. 246-272.

----- . "Christianity, Idolatry, and the Question of Jewish Figural Painting in the Middle Ages". *Speculum*, 2009, vol. 84, n° 1, p. 73-107.

----- . "Jewish Art and Cultural Exchange: Theoretical Perspectives". *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 2011, vol. 17 n° 1-2, p. 1-26.

KOWNER, Rotem. *From White to Yellow. The Japanese in European Racial Thought, 1300-1735*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2014.

KRUGER, Steven F. *The Spectral Jew. Conversion and embodiment in Medieval Europe*. Mineápolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

KUBIES, Grzegorz. "Entre Dios, la Iglesia y la Sinagoga. Los ángeles místicos de 'La fuente de la Gracia' del entorno de Jan van Eyck". *Boletín del Museo del Prado*, 2017, n° XXXV, p. 32-43.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. "El número de judíos en la España de 1492: los que se fueron". En: ALCALÁ, A. (ed.). *Judíos, sefarditas, conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias. Ponencias del Congreso internacional celebrado en New York en noviembre de 1992*. Valladolid: Ámbito, 1995, p. 170-180.

LADNER, Gerhart B. *Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Medieval Art*. Latrobe, Pa: Archabbey Press, 1962.

LACLOTTE, Michel. "Autour de Starnina, de Lucques à Valence". En: PARENTI, D.; TARTUFERI, A. (eds.). *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*. Livorno: Sillabe, 2007, p. 66-75.

LASKER, Daniel J. "Jewish anti-Christian polemics in light of mass conversion to Christianity". En: GARCÍA-ARENAL, M.; WIEGERS, G. (eds.). *Polemical Encounters: Christians, Jews, and Muslims in Iberia and Beyond*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2019, p. 103-116.

LAUGERUD, Henning; RYAN, Salvador; SKINNEBACH, Laura Katrine (ed.). *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe: Images, Objects and Practices*. Dublin: Four Court Press, 2016.

LAZAR, Moshe. "The Lamb and the Scapegoat: the Deshumanization of the Jews in Medieval Propaganda Imagery". En: GILLMAN, S.; KATZ, S. (eds.). *Anti-Semitism in Times of Crisis*. New York: New York University Press, 1991, p. 38-80.

LE BON, Gustave. *Psicología de las masas (6ª ed.)*, Madrid: Ediciones Morata, S. L., 2014 [1895].

LEA, Henry Charles. *A history of the Inquisition of Spain, vol. I*. New York: The Macmillan Company, 1906.

LEE, Hye-Min; PÉREZ-SIMON, Maud. "Relations texte/image". En: BASCHET, J.; DITTMAR, P.-O. (eds.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 291-303.

LENOWITZ, Harris. "Hebrew script in the works of Bartolomé Bermejo". *Ars Judaica*, 2008, nº 4, p. 7-20.

LERNER, Robert E. LERNER, Robert E. *The Feast of Saint Abraham. Medieval Millenarians and the Jews*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

-----, "Eiximenis i la tradició profètica". *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura*, 2006, nº 17, p. 7-28.

LEVENFELD LAREDO, Carmen. "Las pinturas sobre anjeo o sargas: Historia material y técnica". En: *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: ICRBC, Ministerio de Cultura, V ed., 1992, p. 153-158.

LEWIS, Bernard; MÉNAGE, Victor Louis; PELLAT, Charles; SCHACHT, Joseph (eds.). *The Encyclopedia of Islam. New Edition. Prepared by a number of leading orientologists. Vol. III.* Leiden; London: E. J. Brill; Luzac&Co., 1986.

LINDNER, Rudi Paul. *Nomads and Ottomans in Medieval Anatolia.* Bloomington, Indiana: Indiana University Uralic and Altaic Series, 1983.

LIPTON, Sara. *Images of Intolerance. The representation of Jews and Judaism in the Bible moralise.* Berkeley: University of California Press, 1999.

-----, "The Temple is my body: gender, carnality, and Synagoga in the *Bible Moralisee*". En: FROJMOVIC, E. (ed.). *Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period.* Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p. 129-163.

-----, "The Sweet Lean of His Head": Writing about Looking at the Crucifix in the High Middle Ages". *Speculum*, 2005, vol. 80, nº 4, p. 1172-1208.

-----, "Unfeigned Witness: Jews, Matter, and Vision in Twelfth-Century Christian Art". En: KESSLER, H.L.; NIRENBERG, D. (eds.). *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 45-73.

-----, *Dark mirror. The medieval origins of anti-Jewish iconography.* New York: Metropolitan Books/Henry Holt and Company, 2014.

LLANES DOMINGO, Carme. *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408).* València: Publicacions de la Universitat de València, 2014.

LLOP CATALÁ, Miguel. "Proceso de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat*, 1980, nº 10, p. 415-471.

LLORCA, Bernardino (S. I.); GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (S. I.); MONTALBÁN, Francisco Javier (S. I.). *Historia de la Iglesia Católica. Vol. III.* Madrid: Editorial Católica, 1999.

LLORENÇ I GADEA, Alfons. "Aproximació al món literari de la Festa d'Elx". *Portal la Tramoia*: reproducció del article aparegut en *Festa d'Elx*, 1987, nº 47, p. 1-26.

LONDOÑO RENDÓN, Marcela. “La imagen de una oración prohibida el culto supersticioso en torno a san Cristóbal”. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 2015, nº 9, p. 361-390.

LOPES GUIMARÁES, Marcella. “El pensamiento eclesial de Juan Hus (1369-1415) y su condena por el Concilio de Constanza”. En: SOUZA, José Antônio de C. R. de; BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.). *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 239-264.

LÓPEZ GÓMEZ, Óscar. “El impacto de las revueltas urbanas en el siglo XV. A propósito de la rebelión de 1449 en Toledo”. *Edad Media: revista de historia*, 2014, nº 15, p. 175-191.

LÓPEZ GONZÁLEZ, M^a. Concepción. “Nuevas aportaciones al estudio del recinto de la judería de Valencia delimitado en 1244”. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 2014, vol. 74, nº 1, p. 7-31.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. “Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad”. *Chronica Nova*, 2013, nº 39, p. 115-146.

LÓPEZ PICAZO, Myriam Criado. “La narración como vehículo de cohesión grupal. Aprendizaje experiencial, experiencia colectiva y sublimación en la Vita Christi de Isabel de Villena”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2016, nº 22, ejemplar dedicado a: Isabel de Villena (1430-1490), p. 77-95.

LOSADA, Carolina M. “Ley divina y ley terrena: antijudaísmo y estrategias de conversión en la campaña castellana de San Vicente Ferrer (1411-1412)”. *Hispania Sacra*, 2013, nº 132, p. 603-40.

----- . *Vicente Ferrer y el fenómeno de la predicación popular en el Occidente Europeo. Cultura vernácula, reforma de costumbres e intolerancia religiosa entre el otoño de la Edad Media y los albores de la Modernidad*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Buenos Aires, 2015.

LOURIE, Elena. “A Plot Which Failed? The Case of the Corpse Found in the Jewish Call of Barcelona (1301).” *Mediterranean Historical Review*, 1986, nº 1, p. 187-220.

LUTZ, Jules; PEDRIZET, Paul. *Speculum humanae salvationis. Texte critique, traduction inédite de Jean Mielot. Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIV^esiècle*, 2 vols. Mulhouse: Hiersemann, 1907-1909.

MACDONALD, Joyce G. "Introduction". En: MACDONALD, J. G. (ed.). *Race, Ethnicity, and Power in the Renaissance*. Teaneck, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1997, p. 7-16.

MADURELL I MARIMÓN, José María. "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, vol. 7, p. 9-325.

MAGDALENA NOMDEDÉU, José Ramón. "Els jueus valencians a l'Edat Mitjana". En: *Lluís de Santàngel, un nou home, un nou món, 1492. València, Llotja de Mercaders, dies 11 de maig a 31 de juliol, 1992*. València: Generalitat Valenciana, Comissió per al V Centenari del Descobriment d'Amèrica, 1992, p. 173-206.

MAALOUF, Amin. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1999].

MANN, Vivian B. "Jews and altarpieces in Medieval Spain". En: MANN, V. B. (ed.). *Uneasy communion. Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*. New York; London: Museum of Biblical Art; en asociación con D. Giles Ltd., 2010, p. 76-127.

MANN, Vivian B.; GLICK, Thomas F. (eds.). *Uneasy communion. Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*. New York; London: Museum of Biblical Art; en asociación con D. Giles Ltd., 2010.

MANZANO MORENO, Eduardo. "La conquista del 711: transformaciones y pervivencias". En: CABALLERO, L.; MATEOS, P. (eds.). *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la alta Edad Media*. Madrid: C.S.I.C., 2001, p. 401-414.

MARAVALL, José Antonio. *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1979.

MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989.

-----. “Bartolomé Bermejo ¿Cordubensis?”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2012, nº 21, p. 135-142.

-----. “El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro”. MATA INDURÁIN, C.; MOROZOVA, A, (eds. lit). *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad: BIADIG: Biblioteca áurea digital v.28*. Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra), 2015, p. 241-262.

-----. “Sobre los problemas de los artistas conversos en los Siglos de Oro”. FRANCO LLOPIS, B.; POMARA SAVERINO, B.; LOMAS CORTÉS, M.; RUIZ BEJARANO, B. (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 425-447.

-----. “Bartolomé Bermejo en Daroca: de pintores, conversos y tablas”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 2017, t. 214, cuader. 1, 2017, p. 105-130.

MARÍN, Manuel. *Individuo y sociedad en Al-Andalus*. Madrid: Mapfre, 1992.

MARISCAL, George. “The Role of Spain in Contemporary Race Theory”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1998, vol. 2, p. 7-22.

MARMURSZTEJN, 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*, 2001, nº 41, p. 37-64.

MARQUÉS DE LOZOYA, Juan de Contreras y López de Ayala. “El convento de Santa Catalina de Siena, en Valencia”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1969, nº 28, p. 87-88.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. “The Converso Problem: An Assessment”. En: HORNIK, M. (ed.). *Collected Studies in Honour of Américo Castro’s Eightieth Year*. Oxford: Lincombe Lodge Research Library, 1965, p. 317-333.

MARROW, James. *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*. Kortrijk: Van Ghemmert Pub. Co., 1979.

MARTIN, Graeme B. “Sapelo Island’s Arabic Document: The ‘Bilali Diary’ in Context”. *The Georgia Historical Quarterly*, 1994, vol. 78, nº 3, p. 589-601.

MARTÍNEZ, María Elena. *Genealogical Fictions: Limpieza de sangre, Religion, and Gender in Colonial*. México. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2008.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma. *Ídolos e Imágenes*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Caja Salamanca, 1990.

MARTÍNEZ GARCÍA, Pedro. “Exilio e identidad: apuntes sobre la diáspora sefardí en Portugal y en Nápoles (1492-1510)” En: ARAUS BALLESTEROS, L.; PRIETO SAYAGUÉS, J. A. (coord.). *Las tres religiones en la Baja Edad Media peninsular. Espacios, percepciones y manifestaciones*. Madrid: Edicions de La Ergástula, 2018, p. 101-113.

MARTINEZ-GROS, Gabriel. *L'idéologie omeyyade: La construction de la légitimité du Califat, de Cordoue (Xe-XIe siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 1992.

----- *Identité andalouse*. Paris: Sinbad/Acres Sud, 1997.

MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, Francisco. “Una visita al cenobio de la Santísima Trinidad de Valencia, sepultura de la reina doña María”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana, Segunda época*, 1945, vol. 4, p. 167-185.

MARTÍNEZ MAZA, Clelia. “Hispanas Heterodoxas”. En: CALERO SECALL, I.; ALFARO BECH, V. (coords.). *Las Hijas de Eva: Historia, Tradición y Simbología*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2006, p. 145-162.

MARTZ, Linda. “Pure Blood Statutes in Sixteenth-Century Toledo: Implementation as Opposed to Adoption”. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1994, vol. 54, nº 1, p. 83-108.

----- “Implementation of Pure-Blood Statutes in Sixteenth-Century Toledo”. En: COOPERMAN, B. D. (ed.). *In Iberia and Beyond: Hispanic Jews between Cultures*. Newark: University of Delaware Press, 1998, p. 245-271.

----- “Relations between Conversos and Old Christians in Early Modern Toledo: Some Different Perspectives”. En: MEYERSON, M. D.; ENGLISH, E. D. (eds.). *Christians, Muslims, and Jews in Medieval and Early Modern Spain: Interaction and Cultural Change*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1999, p. 220-240.

----- *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

MATEO GÓMEZ, Isabel. “La visión crítica de los judíos en algunas representaciones del arte español de fines del siglo XV”. En: ROMERO CASTELLÓ, Elena (coord.). *Judaísmo hispano: estudios en memoria de José Luis Lacave Riaño*. Vol. 2. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (et al.), 2002, p. 699-714.

MATTELAER, Johan J.; SCHIPPER, Robert A.; DAS, Sakti. “The Circumcision of Jesus Christ”. *The Journal of Urology*, 2007, vol. 178, nº 1, p. 31-34.

MATTER, Stefan. “Die Vermittlung theologischen Wissens im Umfeld von Stephan Fridolins ‘Schatzbehälter’. Zugleich ein Beitrag zur Rezeption des Traktats ‘Ars et modus contemplativae vitae’.” En: LUTZ, E. C.; JERJEN, V.; PUTZO, C. (eds.). *Diagramm und Text: diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung. Überstorfer Colloquium 2012*. Wiesbaden: Reichert, 2014, p. 205-240 y 84-96.

MARYKS, Robert A. *The Jesuit Order as a Synagogue of Jews. Jesuits of Jewish Ancestry and Purity-of-Blood Laws in the Early Society of Jesus*. Leiden; Boston: Brill, 2010.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MCINTYRE, Michael. “Rethinking *The Body in Pain*”. *Subjectivity*, 2016, vol. 9, nº 4, p. 381-398.

MELERO MONEO, María Luisa. “Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”. *Locus amoenus*, 2002-2003, nº 6, p. 21-40.

----- . “Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica”. *Lambard: Estudis d’art medieval*, 2002-2003, nº 15, p. 111-134.

MELLINKOFF, Ruth. “Christian and Jewish mitras: a paradox”. BJURSTRÖM, P.; HÖKBY, N.-G.; MÜTHERICH, F. *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*. Stockholm: Nationalmuseum, 1987, p. 145-158.

----- . *Outcasts. Signs of otherness in northern European art of the late Middle Ages*. Berkeley: University of California Press (California studies in the history of art, 32), 1993.

MERBACK, Mitchell B. *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

----- (ed.). *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden; Boston: Brill, 2008.

----- "Cleansing the Temple: The Munich Gruftkirche as Converted Synagogue". En: MERBACK, M. B. (ed.). *Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden; Boston: Brill, 2008, p. 305-345.

----- "Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's *Santa Croce in Gerusalemme* of 1504". *The Art Bulletin*, 2014, vol. 96, nº 3, p. 288-318.

MESTRE, Antonio. "Las corrientes de espiritualidad en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI". En: *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI: (1550-1600). Actas del II Symposium de Teología Histórica (20-22 abril 1982)*. València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1983, p. 53-80.

MEYERSON, Mark D. "Aragonese and Catalan Jewish Converts at the Time of the Expulsion". *Jewish History*, 1992, vol. 6, nº 1/2, p. 131-149.

----- "Victims and Players: The Attack of the Union of Valencia on the Jews of Morvedre". En: BURMAN, T. (ed.), *et al. Religion, Text, and Society in Medieval Spain and Northern Europe: Essays in Honor of J. N. Hillgarth*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2002, p. 70-102.

----- *A Jewish Renaissance in Fifteenth-Century Spain*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2004.

----- *Jews in an Iberian Frontier Kingdom. Society, Economy, and Politics in Morvedre, 1248-1391*. Leiden; Boston: Brill, 2004b.

MILLÁS VALLICROSA, José María. "Un manuscrit hebraic valencià". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1920-1922, nº 6, p. 341-357.

----- "San Vicente Ferrer y el antisemitismo". *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1950, vol. 10, nº 1, p. 182-185.

MILLÁS VALLICROSA, José María; BATLLE PRATS, Luis. “Un alboroto contra el Call de Gerona en el año 1331”. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1952, nº 12, p. 297-335.

MILLER, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge (Ma): Harvard University Press, 1997.

MILLS, Robert. *Suspended Animation: Pain, Pleasure, and Punishment in Medieval Culture*. London: Reaktion, 2005.

MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

-----. “El coro de la catedral de València (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia”. En: SERRA DESFILIS, A. (coord.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2010, p. 347-374.

-----. “El gótico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”. *Goya: Revista de arte*, 2011, nº 336, p. 191-213.

-----. “«¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!»». La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 2013, vol. 22, p. 291-315.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y Visual*. Madrid: Akal, 2009 [1994].

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. *Los judíos de Castilla en tiempo de Enrique III: El pogrom de 1391*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994.

-----. “Didáctica, exclusión y autoafirmación. Mensajes antijudíos en Castilla (fines siglo XIII-inicios siglo XV)”. En: BALOUP, D. (ed.). *L'enseignement religieux dans la Couronne de Castille incidences spirituelles et sociales (XIIIe-XVe siècle): Colloque tenu à la Casa de Velázquez (17-18 février 1997)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2003, p. 43-72.

MOLINA FIGUERAS, Joan. *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

-----. “Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500”. En: YARZA, J. (com.). *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I. Catálogo de la exposición celebrada en el Salón del Tinell, Museo de Historia de la ciudad, Barcelona, del 19 de diciembre de 2000 al 4 de marzo de 2001*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 89-105.

-----. “Las imágenes del judío en la España medieval”. En: *Memoria de Sefarad*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, p. 372-379.

-----. “La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval”. En: *Els jueus a la Girona medieval (XII ciclo de conferències Girona a l'Abast)*. Girona: Bell-lloc, 2008, p. 33-85.

----- (coord.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid; Barcelona: Museo Nacional del Prado; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018.

-----. “Bartolomé Bermejo y el arte de pintar”. En: MOLINA FIGUERAS, Joan (coord.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid; Barcelona: Museo Nacional del Prado; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, p. 13-59.

MONSALVO ANTÓN, José M^a. “Ideología y anfibiología antijudías en la obra *Fortalitium Fidei*, de Alonso de Espina. Un apunte metodológico”. En: DÍAZ, P. C.; LUIS CORRAL, F.; MARTÍN VISO, I. (eds.). *El historiador y la sociedad. Homenaje al Profesor José M^a. Mínguez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

MORALES MUÑIZ, M^a Dolores Carmen. “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval*, 1996, t. 9, p. 229-255.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. “Traducción y paráfrasis en Fray Ambrosio Montesino”. En: BUENO GARCÍA, A. (ed. lit.). *Los franciscanos y el contacto de lenguas y culturas*. Karolinum, Praha: Universidad Carolina de Praga, 2013, p. 127-144.

MORENO TAVERA, Miguel Ángel. “Las raíces del anticlericalismo y la blasfemia en el carácter español. El influjo del colectivo inconsciente de los cristianos conversos”. *Docta Ignorancia Digital: Revista de pensamiento y análisis*, 2012, n^o 3, p. 48-55.

MORRO FOSAS, Pedro. *D. Bonifacio Ferrer. Su vida-sus obras*. Segorbe: Manuel Tenas, 1955.

MOTIS DOLADER, Miguel Ángel. *La expulsión de los judíos del Reino de Aragón*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1990.

----- . “Indumentaria de las comunidades judías y conversas en la Edad Media hispánica: estratificación social, segregación e ignominia”. En: REDONDO VEINTEMILLAS, G.; MONTANER FRUTOS, A.; GARCÍA LÓPEZ, M. C. (coord.) *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General, vol. I*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, p. 561-594.

MOTIS DOLADER, Miguel Ángel; GARCÍA MARCO, Javier; RODRIGO ESTEVAN, María Luz. *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad. (Estudios preliminares, edición e índices)*. Daroca: Centro de Estudios Dacorenses: Instituto Fernando el Católico, 1994.

MUÑOZ, Ferran. “Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València”. *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2002, nº 41, p. 57-72.

MYERS, David N. “*From Zion Will Go Forth Torah*”: *Jewish Scholarship and the Zionist Return to History*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Columbia, 1991.

NARBONA CÁRCELES, María. “*Noblas donas: las mujeres nobles en la casa de María de Castilla, reina de Aragón*”. *Studium Revista de Humanidades*, 2009, vol. 15, p. 89-113.

----- . “El contenido devocional de las divisas: el azafrán y la olla ardiente de la reina de Aragón (1416-1458)”. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 2014-2015, nº 20-21, p. 435-452.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Pueblo, poder y sexo: Valencia medieval: 1306-1420*. València: Diputació de València, 1992.

----- . “Los conversos de judío. Algunas reflexiones sobre una bibliografía de historia urbana medieval”. En: SABATÉ, F.; DENJEAN, C. (eds.). *Chrétiens et juif au moyen*

age. *Sources pour la recherche d'une relation permanente*. Lleida: Editorial Milenio, 2006, p. 235-250.

-----. "Los conversos de Valencia (1391-1482)". En: SABATÉ, F.; DENJEAN, C. (ed.). *Cristianos y judíos en contacto en la edad media. Polémica, conversión, dinero y convivencia: reunión científica en Girona (20-24 de enero de 2004)*. Lleida: Milenio, 2009, p. 101-146.

-----. "El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto de la judería". *En la España medieval*, 2012, nº 35, pp. 177-210.

-----. "La incorporación de los conversos a la gestión hacendística de la ciudad de Valencia (1391-1427)". En: CRUSELLES GÓMEZ, J.M. (ed.). *En el primer siglo de la Inquisición española. Fuentes documentales, procedimientos de análisis, experiencias de investigación*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 17-42.

----- (coord.). *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano*. València: Ajuntament de València, 2015.

NASH, Susie. "El mito de Louis Alincbrot: resituar el Tríptico con pasajes de la vida de Cristo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, 2014, vol. XXXII, nº 50, p. 175-191.

NETANYAHU, Benzion. *Los marranos españoles desde fines del siglo XIV a principios del XVI según las fuentes hebreas de la época*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 2002 [1966].

-----. *Los orígenes de la Inquisición en la España del siglo XV*. Barcelona: Crítica (Serie mayor), 1999 [1995].

-----. *De la anarquía a la Inquisición. Estudios sobre los conversos en España durante la Baja Edad Media*. Madrid: La Esfera de los libros, 2005.

NETTON, Ian R. (ed.). *Encyclopedia of Islamic Civilisation and Religion*. London: Routledge, 2008

NEWMAN, Barbara. "Review of *Body and Soul: Essays on Medieval Women and Mysticism* by Elizabeth Alvilda Petroff". *Journal of Religion*, 1996, vol. 76, nº 1, p. 115-16.

NIKOLAEV, Vsevolod. *Watermarks of the Medieval Ottoman Documents in Bulgarian Libraries*. Sofía: Bulgarian Academy of Sciences, 1954.

NIRENBERG, David. "Muslim-Jewish Relations in the Fourteenth-Century Crown of Aragon". *Viator*, 1993, vol. 24, p. 249-268.

----- . "Violencia, memoria y convivencia: los judíos en el medioevo ibérico". *Memoria y Civilización*, 1999, nº 3, p. 31-53.

----- . "El concepto de raza en el estudio del antijudaísmo ibérico medieval". *Edad Media: revista de historia*, 2000, nº 3, p. 39-60.

----- . *Comunidades de violencia. La persecución de las minorías en la Edad Media*. Barcelona: Península, 2001 [1996].

----- . "Mass Conversion and Genealogical Mentalities: Jews and Christians in Fifteenth-Century Spain". *Past & Present*, 2002a, nº 174, p. 3-41.

----- . "Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain". *The American Historical Review*, 2002b, vol. 107, nº 4, p. 1065-1093.

----- . "Deviant politics and Jewish love: Alfonso VIII and the Jewess of Toledo". *Jewish History*, 2007a, vol. 21, nº 1, p. 15-41.

----- . "Race and the Middle Ages. The Case of Spain and Its Jews". En: GREER, M. (ed.), *et al. Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Chicago: University of Chicago Press, 2007b, p. 71-87.

----- . "The Politics of Love and Its Enemies". *Critical Inquiry*, 2007c, vol. 33, nº 3, p. 573-605.

----- . "Was there race before modernity? The example of "Jewish" blood in late medieval Spain". En: ELIAV-FELDON, M. (eds.), *et al. The Origins of Racism in the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 232-264.

----- . "The Judaism of Christian Art". En: KESSLER, H.L.; NIRENBERG, D. (eds.). *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 387-427.

----- . *Anti-Judaism. The Western tradition*. New York: W. W. Norton & Co, 2013.

-----. *Aesthetic theology and its enemies. Judaism in Christian painting, poetry, and politics*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press (The Mandel Lectures in the Humanities), 2015.

-----. *Religiones vecinas. Cristianismo, Islam y Judaismo en la Edad Media y en la actualidad*. Barcelona: Crítica, 2016 [2014].

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel. "Iconografía de uma Marginalidade: O Repúdio do 'Outro'". *Signum*, 2000, n° 2, p. 43-78.

ORELLANA, Marcos Antonio de. *Valencia antigua y moderna, Vol.I/Vol.III*. València: Librerías Paris-Valencia, 1985-1987 [1923].

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Castalia, 1998 [1930].

OSORIO ARANGO, John Jairo. "Cristo desnudo en la cruz: el problemático comienzo de dicha representación". *Análisis*, 2016, vol. 47, n° 87, p. 163-212.

PALAZZO, Éric. *Liturgie et société au Moyen Âge*. Paris: Aubier (Collection Historique), 2000.

PALUMBO, Maria Laura. "Riflessioni su un'opera enigmatica: il retablo di Bonifacio Ferrer". En: ALCOY I PEDRÓS, R. (ed.). *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, p. 420-421.

-----. "Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale". En: ALCOY I PEDRÓS, R.; BESERAN, P. (eds.). *Imatges Indiscretes. Art i devoció a l'Edat mitjana*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, p. 121-132.

PANOFSKY, Erwin. "Jean Hey's 'Ecce Homo': Speculations about Its Author, Its Donor, and Its Iconography". *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1956, n° 5, p. 95-138.

-----. "Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du «Christ de Pitié»/«Homme de Douleurs» et de la «Maria Mediatrix»". En: PANOFSKY, Erwin. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge, tr. fr. par Daniela Becker*. Paris: Flammarion, 1997 [1927], p. 13-28.

PAPA, Cristina. "Maria: la divinitat i la feminitat". En: HAUF I VALLS, A. G. (dir.). *Edat mitjana: Segle d'Or. Panorama crític de la literatura catalana. Vol. II*. Barcelona: Vicens Vives, 2011 [1994], p. 420-423.

PARSHALL, Peter. "The Art of Memory and the Passion". *The Art Bulletin*, 1999, vol. 81, n° 3, p. 456-472.

PASTORE, Stefania. *Il Vangelo e la spada: L'Inquisizione di Castiglia e i suoi critici, 1460-1598*. Rome: Edizioni Storia e Letteratura, 2003.

----- "I primi gesuiti e la Spagna: strategie, compromessi, ambiguità". *Rivista Storica Italiana*, 2005, vol. 117, n° 1, p. 158-178.

----- *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición, 1449-1559*. Madrid: Marcial Pons, 2010 [2004].

----- "False Trials and Jews with old fashioned Names: Converso Memory in Toledo". *La Corónica*, 2012, vol. 41, n° 1, p. 1-28.

----- "Doubt in Fifteenth-Century Iberia". En: GARCÍA-ARENAL, M. (ed.). *After Conversion: Iberia and the Emergence of Modernity*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 283-303.

PATTON Pamela. "Constructing the inimical Jew in the Cantigas de Santa Maria. Theophilus's magician in text and image". En: MERBACK, M. B. (ed.). *Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden; Boston: Brill, 2008, p. 233-256.

----- *Art of estrangement. Redefining Jews in reconquest Spain*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2012.

----- (ed.). *Envisioning Others. Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*. Leiden; Boston: Brill, 2016.

----- "The Other in the Middle Ages, Difference, Identity, and Iconography". En: HOURIHANE, C. (ed.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London; New York: Routledge, 2017, p. 492-503.

PAVÓN MALDONADO, Basilio. "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana". *Al-Qantara*, 1985, n° 6 p. 397-450.

PEGO PUIGBÓ, Armando. *El renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

PELIKAN, Jaroslav. *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven; London: Yale University Press, 1996.

PERARNAU I ESPELT, Josep. “Els quatre sermons catalans de sant Vicent Ferrer en el manuscrit 476 de la Biblioteca de Catalunya”. *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 1996, nº 15, p. 109-340.

PEREDA ESPESO, Felipe. “El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2002 Nº 14, 2002, p. 59-79.

-----. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons Historia (Estudios), 2007.

-----. “Through a Glass Darkly. Paths to Salvation in Spanish Painting at the Outset of the Inquisition”. En: KESSLER, H.L.; NIRENBERG, D. (eds.). *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 263-290.

-----. “Eyes that they should not see, and ears that they should not hear”: Literal Sense and Spiritual Vision in the *Fountain of Life*. En: DECONINCK, R.; GUIDERDONI-BRUSLE, A.; GRANJON, É. (eds.). *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*. Leuven: Peeters (Art & Religion, 1), 2013a, p. 113-156.

-----. “Performing doubt: the art of believing in Early Modern Spain”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 2013b, nº 1, p. 67-82.

-----. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2017.

PÉREZ, Joseph. *Historia de una tragedia: la expulsión de los judíos en España*. Barcelona: Crítica, 2001.

PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos. “Los conversos de Cuenca. Inquisición y mesianismo”. En: CRUSELLES GÓMEZ, J. M^a (coord.). *En el primer siglo de la*

inquisición española. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013, p. 105-123.

PÉREZ GARCÍA, Rafael M., “*Imitatio Christi*. Arte religioso doméstico, devociones privadas y espiritualidad en la sociedad sevillana del Renacimiento, 1520-1570.” En: LORENZANA, F.; MATEOS, F. J. (eds.). *Arte, poder y sociedad: y otros estudios sobre Extremadura. VII Jornadas de Historia en Llerena*. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007, p. 55-69.

PÉREZ PRECIADO, José Juan (ed.). *La Fuente de la Gracia: una tabla del entorno de Jan Van Eyck*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Teatro medieval*. Madrid: Cátedra, 2009.

PFLAUM, Heinz. “Les Scènes de Juifs dans la littérature dramatique du Moyen Age”. *Revue des études juives*, 1930, n° 89, p. 111-134.

PICKERING, Frederick P. *Literature & art in the Middle Ages*. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1970.

PILES ROS, Leopoldo. *La judería de Valencia. (Estudio histórico)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Semítica, Área de Estudios Hebreos y Arameos, 1991.

PINTA LLORENTE, Miguel de la; PALACIO Y PALACIO, José María de. *Procesos inquisitoriales contra la familia judía de Juan Luis Vives. I. Proceso contra Blanquina March, madre del humanista*. Madrid; Barcelona: Instituto Arias Montano, 1964.

PLANAS BADENAS, Josefina. “Representaciones de tema clásico en la Corona de Aragón: códices miniados hacia 1400”. *Rivista di storia della miniatura* (Ejemplar dedicado a: Atti del V Congresso di Storia della Miniatura. Urbino, 24-26 settembre 1998. “La tradizione classica nella miniatura europea”. Parte prima), 1999, n° 4, p. 105-120.

-----. “La ilustración del libro en la Corona de Aragón en tiempos del compromiso de Caspe: 1396-1420”. *Artigrama*, 2011, n° 26, p. 431-477.

-----. “El ‘Salterio-libro de horas’ del rey Alfonso V de Aragón: algunas reflexiones sobre su organización textual y el programa iconográfico que lo ilustra” En:

BROUQUET, S.; GARCÍA MARSILLA, J. V. (eds.). *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015, p. 211-237.

PLANAS BADENAS, Josefina; DOCAMPO CAPILLA, Javier. *Horae, el poder de la imagen: libros de horas en bibliotecas españolas*. Madrid: Orbis Mediaevalis, D.L., 2016.

POLO DE BEAULIEU, Marie Anne; BERLIOZ, Jacques. "Images et prédication". En: BASCHET, J.; DITTMAR, P.-O. (eds.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout, Bélgica: Brepols, 2015, p. 379-388.

POLIAKOV, Léon. *The History of Anti-Semitism. Volume One: From the Time of Christ to the Court Jews*. London: Elek Books Limited, 1966 [1955].

PONS FUSTER, Francisco. *Místicos, beatas y alumbrados: Ribera y la espiritualidad valenciana del s. XVII*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1991.

-----. *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2003.

-----. "La religiosidad femenina en el antiguo Reino de Valencia". En: FERNÁNDEZ ARRILLAGA, I. (coord.). *Mujeres que vivieron el Alicante de la modernidad*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2015, p. 83-91.

PORTMANN, Maria. "Converting Jews through Preaching and Painting in the Kingdom of Aragon, ca. 1400". En: FRANCO, B.; URQUÍZAR, A. (eds.). *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Leiden; Boston, 2019, p. 70-88.

POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting. Vol. V*. Cambridge (Ma): Harvard University Press, 1934.

-----. *A History of Spanish Painting. Vol. VII.III*. Cambridge (Ma): Harvard University Press, 1938.

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

PRADO-VILAR, Francisco. "Iudeus sacer. Life, Law, and Identity in the 'State of Exception' Called 'Marian Miracle'". En: KESSLER, H.L.; NIRENBERG, D. (eds.). *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 115-142.

PRIGENT, Pierre. *Le Judaïsme et l'image*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1990.

PUGLISI, Catherine; BARCHAM, William L. (ed.). *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2013.

PUIG I OLIVER, Jaume de. "Antoni Canals i els clàssics llatins: notes sobre un ambient". *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 1985, n° 4, p. 173-186.

----- . *La Filosofia de Ramon Sibiuda*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1997.

----- . "Notes sobre el manuscrit del *Directorium Inquisitorum* de Nicolau Eimeric conservat a la Biblioteca de l'Escorial (MS. N. I. 8)". *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 2000, n° 19, p. 525-560.

PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "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: Cuadernos de Arte*, 2012, n° 21, p. 143-164.

PUPPI, Lionello. *Torment in Art. Pain, Violence and Martyrdom*. New York: Rizzoli, 1991, [1990].

QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. València: Generalitat Valenciana, 1987.

----- . *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2001.

QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. València: Publicacions de la Universitat de València, 1999.

RAUSELL GUILLOT, Helena. *Letras y fe. Erasmo en la Valencia del Renacimiento*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

RAMON I FERRER, Lluís. “El trascurso de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51.

----- . “La *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia y la *Imago Pietatis*: un ejemplo de complementariedad discursiva”. En: BERESFORD, A. M.; TWOMEY, L. K. (eds.). *Christ, Mary, and the Saints. Reading Religious Subjects in Medieval and Renaissance Spain*. Leiden; Boston: Brill, 2018, p. 287-318.

RAY, Jonathan. *The Sephardic Frontier: The Reconquista and the Jewish Community in Medieval Iberia*. New York: Cornell University Press, 2006.

REBER, Franz von; BAYERSDORFER, Adolf (eds.). *Klassischer Bilderschatz*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1889.

RECIO, Roxana; CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Isabel de Villena y la espiritualidad del siglo XV”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2016, nº 22, ejemplar dedicado a: Isabel de Villena (1430-1490), p. 1-4.

RÉGNÉ, Jean. *History of the Jews in Aragon. Regesta and documents 1213-1327*. Jerusalem: The Magnes Press The Hebrew University, 1978.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Voces literarias, voces místicas”. En: DUBY, G.; PERROT, M. (dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: KLAPISCH-ZUBER, C. [dir.]. La Edad Media*. Madrid: Taurus, 1992 [1990], p. 473-543.

RENARD GROSS, Paloma, *et al.* “Camino del Calvario. Estudio y conservación de una sarga del Panteón Real de Oña. Burgos”. En: *VI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Tarragona: Generalitat de Catalunya, 1991, p. 579-612.

RÉVAH, Israël S. “Les Marranes”. *Revue des Études juives*, 1959-1960, nº 118, p. 29-77.

RIBES TRAVER, María Estrella (ed.). *Los Anales de la Cartuja de Porta Coeli*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1998.

RIERA I SANS, Jaume. “Los tumultos contra las juderías de la Corona de Aragón en 1391”. *Cuadernos de Historia*, 1977, nº 8, p. 213-225.

-----. “Estrangers participants als avalots contra les jueries de la Corona d’Aragó el 1391”. *Anuario de estudios medievales*, 1980, nº 10, p. 577-583.

-----. “Els avalots de 1391 a Girona”. En: *Jornades d’història dels jueus a Catalunya*. Girona: Ajuntament de Girona, 1987, p. 95-159.

-----. *Fam i fe: L’Entrada dels Pastorells (juliol de 1320)*. Lleida: Pagès editors, 2004.

-----. “Jaime I y los judíos de Cataluña”. En: SARASA SÁNCHEZ, E. (ed.). *La sociedad en Aragón y Cataluña en el reinado de Jaime I, 1213-1276*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (Actas), 2009, p. 135-155.

RINGBOM, Sixten. *Icon to Narrative*. Doornspijk: Davaco Publishers, 1983 [1965].

RIVAS CARMONA, Jesús. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994.

-----. “El trascoro: de muro a capilla”. En: YZQUIERDO PERRÍN, R. (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia. Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña, 6-9 de septiembre de 1999*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 189-204.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros. *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*. Barcelona: Icaria, 1990.

-----. “Parentesco y espiritualidad femenina en Europa. Una aportación a la historia de la subjetividad”. *Revista d’història medieval*, 1991, nº 2, p. 29-49.

ROBLES SIERRA, Adolfo. *Obras y escritos de san Vicente Ferrer*. València: Ajuntament de València, 1996.

ROBINSON, Cynthia. “Preaching to the Converted: Valladolid’s ‘Cristianos Nuevos’ and the ‘Retablo de Don Sancho de Rojas (1415)’”. *Speculum*, 2008, nº 83, p. 112-163.

-----. *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2013.

RODRIGO LIZONDO, Mateu. “Personalitat i cultura de Maria de Castella, reina d’Aragó”. En: BELLVESER, R. (coord.). *Dones i literatura: entre l’Edat Mitjana i el Renaixement. Vol. II*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2012, p. 471-525.

RODRIGO LIZONDO, Mateu; RUBIO VELA, Agustín. “Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres”. En: FERRANDO, A. (dir.). *Miscel·lània Sanchis Guarner. Volum III*. València: Publicaciones Abadía de Montserrat, 1992, p. 185-227.

RODRIGO Y PERTEGÁS, José. *La judería de Valencia*. València: Librerías Paris-Valencia, 1992 [1913].

RODRIGO ZARZOSA, Carmen. “El retablo de la Santa Cruz”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1992, nº 73, p. 40-46.

RODRIGUES DA SILVA TAVIM, José Alberto. “Judeus e judiarias em Portugal nos séculos XIV e XV: indícios de uma cultura reactiva”. En: ARAUS BALLESTEROS, L.; PRIETO SAYAGUÉS, J. A. (coord.). *Las tres religiones en la Baja Edad Media peninsular. Espacios, percepciones y manifestaciones*. Madrid: Edicions de la Ergástula, 2018, p. 73-83.

RODRÍGUEZ ALONSO, Cristóbal. *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla*. León: Centro de Estudios San Isidoro, 1975.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. “Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval”. *Locus Amoenus*, 2004, nº 7, p. 35-51.

----- . “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2006a, nº 97, p. 279-348.

----- . “Los mecanismos retributivos del más allá en el drama medieval catalanoaragonés: su relación con las artes plásticas”. *European Medieval Drama*, 2006b, nº 10, p. 109-148.

----- . “*Contra caecitatem iudeorum*: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica”. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2007a, nº 12, p. 181-209.

-----. “La dialéctica texto-imagen. A propósito de la representación del judío en las “Cantigas de Santa María” de Alfonso X”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2007b, nº 37, p. 213-243.

-----. “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 el teatro medieval*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 157-174.

-----. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2009.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara Cristela. “El conventualismo femenino: las Clarisas”. En: IGLESIA DUARTE, J. I. de la; GARCÍA TURZA, F. J.; GARCÍA DE CORTÁZAR, J. Á. (coords.). *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 1996, p. 87-100.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “La crucifixión”. *Revista digital de iconografía medieval*, 2015, vol. 7, nº 13, p. 29-40.

-----. “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”. *Revista digital de iconografía medieval*, 2010, vol. 2, nº 4, p. 1-17.

ROMANO, David. “Coesistenza/convivenza tra ebrei e cristiani ispanici”. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1995, nº 55, p. 359-382.

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

ROTH, Cecil. “Marranos and Racial Anti-Semitism: A Study in Parallels”. *Jewish Social Studies*, 1940, vol. 2, nº 3, p. 239-248.

ROTH, Norman. “The Jew of Spain and the Expulsion of 1492”. *The Historian*, 1992, vol. 55, nº 15, p. 17-30.

-----. *Conversos, Inquisition and the expulsion of the Jews from Spain*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002.

ROUND, Nicholas G. “La rebelión toledana de 1449”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 1966, tomo 16, p. 385-446.

ROWE, Nina. *The Jew, the Cathedral and the Medieval City*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

RUBIÉS, Joan-Pau. “Were Early Modern Europeans Racist?”. En: MORRIS-REICH A.; RUPNOW D. (eds.). *Ideas of ‘Race’ in the History of the Humanities*. Cham (Zug): Palgrave Macmillan, 2017, p. 33-87.

RUBIN, Miri. *Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture*. Cambridge: University Press, 1991.

----- . *Gentile tales. The narrative assault on late medieval Jews*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1999.

RUBIO MIFSUD, Aurora I. *La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universitat Politècnica de València, 2015.

RUBIO MIFSUD, Aurora I.; ZALBIDEA MUÑOZ, Antonia. “L’ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral de València i el Palau d’En Bou”. En: CASTIÑEIRAS, M. A. (ed.). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. El Ejido: Ed. Círculo Rojo, 2017, p. 185-203.

----- . “Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditori de la Catedral de València”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2018, nº 99, p. 9-22.

RUBIO VELA, Agustín. *Epistolari de la Valencia medieval (I)*. València: Institut de Filologia Valenciana, 1985.

----- . *El Patriciat i la nació: sobre el particularisme dels valencians en els segles XIV i XV (vol. I)*. Castelló: Fundació Germà Colon Domènech; Barcelona: Publicacions de la Abadía de Montserrat, 2012.

RUCQUOI, Adeline. “El fin del milenarismo en la España de los siglos X y XI”. En: *Milenarismos y milenaristas en la Europa Medieval (IXª Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1998)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 281-304.

-----. “Medida y fin de los tiempos. Mesianismo y milenarismo en la Edad Media”. En: VACA, A. (coord.). *En pos del tercer milenio. Apocalíptica, mesianismo, milenarismo e historia*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 13-41.

-----. “Hispania, Sefarad, al-Andalus. Unidad y alteridad. Hacia una idea de Hispanidad”. *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, 2013, tomo 54, p. 141-166.

RUIZ GARCÍA, Elisa. *El vuelo de la mente en el siglo XV*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

RUIZ I QUESADA, Francesc. “La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de Santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2009, vol. 23-24, nº 33, p. 33-53.

-----. “De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo”. *Retrotabulum*, 2012a, nº 1, p. 3-51.

-----. “Entre l’Hermon i la muntanya santa del salmista. Lluís Desplà a la Pietat de Bartolomé Bermejo”. *Retrotabulum*, 2012b, nº 2, p. 2-52.

-----. “La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo”. *Retrotabulum*, 2012c, nº 4, p. 2-55.

-----. “Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l’Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valdecris”. *Retrotabulum*, 2013, nº 8, p. 2-43.

-----. “Starnina en Valencia. Iconografías y una obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente”. *Retrotabulum*, 2016, nº 19, p. 2-61.

RUIZ PÉREZ, María Dolores. “La mujer en la Iglesia naciente según el Nuevo Testamento”. En: FERRER ALBELDA, E.; PEREIRA DELGADO, Á. (eds.). *Hijas de Eva. Mujeres y religión en la Antigüedad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 163-174.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “Ciudad, Catedral, coro y monarquía al final de la Edad Media. Propuestas para el debate”. En: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F.; TEIJEIRA PABLOS, M^a D.; MULLER, W.; BILLIET, F. (eds.). *Choir Stalls in Architecture and*

Architecture in Choir Stalls. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 142-157.

RUSSO, Luigi. *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*. Palermo: Aesthetica, 1997.

RÜSTEM, Ünver. "From Auspicious Ornament to State Symbol. The Crescent Moon in Ottoman Art and Architecture". GRUBER, C. (ed.). *The Moon. A Voyage Through Time*. Toronto, Ontario: The Aga Khan Museum, 2019, p. 45-55.

RYAN, Salvador. "Christ the wounded lover and affective piety in late medieval Ireland and beyond". En: LAUGERUD, H.; RYAN, S.; SKINNEBACH, L. K. (eds.). *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe: Images, Objects and Practices*. Dublin: Four Court Press, 2016, p. 70-89.

SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2002.

SÁENZ, Minerva. "La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja". *Berceo*, 1994, nº 126, p. 17-34.

SAMPER EMBIZ, Vicente. "La única *Primera aparición* del Prado. Reivindicando una obra de Yáñez". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2013, nº 22, p. 99-109.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio. *España: un enigma histórico*, 2 vols. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956.

SÁNCHEZ PÉREZ, María. "De la Sentencia-Estatuto de Pero Sarmiento a la problemática chueta (Real Cédula de Carlos III, 1782)". *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 2012, nº 21, p. 483-533.

SANCHIS SIVERA, Josep. *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. València: F. Vives Mora, 1909.

-----. "La escultura valenciana en la Edad Media, notas para su historia". *Archivo de arte valenciano*, 1924, nº 10, p. 3-29.

-----. *Estudis d'història cultural*. Edició, introducció, bibliografia i notes a cura de Mateu Rodrigo Lizondo. Notícia biogràfica de Francesc Pérez i Moragón. Pròleg

d'Antoni Ferrando. València; Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

SANCHO ANDREU, Jaime. "La Palabra en alabastro. Del Antiguo al Nuevo Testamento". *Revista catedral de Valencia*, 2012, nº 8, p. 18-33.

SANSTERRE, Jean-Marie. "L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VIe-XIIe siècle)". En: SANSTERRE, J.-M.; SCHMITT, J.-C. (eds.). *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'École Française de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998) (Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69)*. Bruxelles; Roma: Institut historique belge de Rome, 1999, p. 113-130.

----- "Quand les textes parlent des images: croyances et pratiques". En: BASCHET, J.; DITTMAR, P.-O. (eds.). *Les images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, 2015, p. 169-178.

SANTNER, Eric L. "Miracles Happen: Benjamin, Rosenzweig, Freud, and the Matter of the Neighbor." En: ŽIŽEK, S.; SANTNER, E. L.; REINHARD, K. (eds.). *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 76-133.

SANTOS GÓMEZ, Sonia. "Las sargas y otros modos de temple: estudio comparativo experimental". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 2017, año nº 25, nº 92, p. 192-209.

SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "La pintura de sargas". *Archivo Español de Arte*, 2004, vol. LXXVII, nº 305, p. 59-74.

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

SARALEGUI, Leandro de. "Algunas sargas y sargueros de Valencia". *Museum*, 1928, vol. VII, nº 6, p. 203-214.

-----. “El maestro del retablo montesano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, 1942, tomo XV, nº 53, p. 244-261.

-----. *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas Primera y Segunda de Primitivos Valencianos*. València: Servicios de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1954.

-----. “La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marçal de Sas. Miguel Alcañiz”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, nº 27, 3-41.

SASTRE, Jaume. “Dos expediciones valenciano-mallorquinas al norte de África. La Armada Santa (1398-1399). Aportación documental”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1996, nº 52, p. 57-94.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1985.

SCOTTO, Davide. “Theology of the law and anti-Judaizing polemics in Hernando de Talavera’s *Católica Impugnación*”. En: GARCÍA-ARENAL, M.; WIEGERS, G. (eds). *Polemical Encounters: Christians, Jews, and Muslims in Iberia and Beyond*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2019, p. 117-153.

SCHAUB, Jean-Frédéric. *Pour une histoire politique de la race*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

SCHEFER, Jean Louis. *L’Hostie profanée: histoire d’une fiction théologique*. Paris: P.O.L., 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. “L’Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle”. En: BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (eds.). *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d’images religieuses, Actes du Colloque International tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987, p. 271-311.

-----. *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990.

-----. “La question des images dans les débats entre juifs et chrétiens au XIIe siècle”. En: BURGHARTZ, S.; GILOMEN, H.-J.; MARCHAL, G. P. (eds.). *Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für František Graus*. Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1992, p. 245-454.

-----. “La culture de l’*imago*. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, 51e année, n° 1, p. 3-36.

-----. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.

-----. *La Conversion d’Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*. Paris: La Librairie du XXIe siècle, 2003.

SCHOLEM, Gershom. *La Stella di David: Storia di un simbolo. A cura di Saverio Campanini e Elisabetta Zevi. Con un saggio di Saverio Campanini*. Firenze: Giuntina, 2013 [1948].

SCHRECKENBERG, Heinz. *The Jews in Christian Art: An Illustrated History*. New York: Continuum, 1996.

SCHULTZ, Alfred. *Race or Mongrel: A Brief History of the Rise and Fall of the Ancient Races of Earth*. Boston: L. C. Page & Company, 1908.

SED-RAJNA, Gabrielle. “L’argument de L’iconophobie juive”. En: BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (eds.). *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d’images religieuses, Actes du Colloque International tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987, p. 81-88.

SEGURA GRAIÑO, Cristina. “La religiosidad de las mujeres en el medioevo castellano”. *Revista d’història medieval*, 1991, n° 2, p. 51-62.

SEIFERTH, Wolfgang S. *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two Symbols in Art and Literature*. New York: Frederick Ungar, 1970.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “La influencia de las órdenes mendicantes en la evolución urbana de la Valencia medieval”. *IV Congreso de Arqueología Medieval Española. Alicante: Diputación Provincial*, 1993, vol. 2, p. 205-211.

-----. “Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d’Aragó”. *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2002, vol. 17, n° 41, p. 15-35.

-----. “Descendentia Regum Siciliae”. En: ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (com.) *et al.* *Una arquitectura gòtica mediterrània*. València: Generalitat Valenciana, 2003, p. 185-188.

-----. “La construcción de las murallas de Valencia en el siglo XIV: ampliación, defensa y administración”. En: ALONSO MONTERDE, M.; MURAD MATEU, M.; TABERNER PASTOR, F. (eds.). *Historia de la ciudad. V. Tradición y progreso*. València: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2008, p. 79-93.

-----. “A brave new kingdom: images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)”. En: BACCI, M.; ROHDE, M. (eds.). *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages. Fribourg Colloquium 2013*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, p. 283-306.

-----. “Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia”. FRANCO LLOPIS, B.; POMARA SAVERINO, B.; LOMAS CORTÉS, M.; RUIZ BEJARANO, B. (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 301-320.

-----. “Entre el Cisma de Occidente y la conversión: en torno al retablo de la Santa Cruz y los Sacramentos encargado por Bonifacio Ferrer”. En: FERRER ORTS, A.; GÓMEZ LOZANO, J.-M.; FERRER DEL RÍO, E. (dirs.). *Actes del Seminari Bonifaci Ferrer (1355-1417) i el seu temps: València, Altura i Sogorb, 19-20 d'abril de 2018*. Salzburg: Universität Salzburg, 2018a, p. 123-143.

-----. “Memoria de reyes y memorias de la ciudad: Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 2018b, nº 34, p. 143-168.

-----. “At the Foot of the Cross: Picturing Divine Justice and Conversion in Valencian Retables, ca. 1400”. En: FRANCO, B.; URQUÍZAR, A. (eds.). *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Leiden; Boston, 2019, p. 13-39.

SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. “La capilla de San Martín en la Cartuja de Valldecrust: construcción, devoción y magnificencia”. *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2009, nº 18, p. 65-80.

SERRANO COLL, Marta. “Falsas historias, proposiciones certeras. Dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón”. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 2011, nº 27, p. 191-212.

SICROFF, Albert A. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.

SILBER, Evelyn. “The Reconstructed Toledo *Speculum Humanae Salvationis*: The Italian Connection in the Early Fourteenth Century”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, vol. 43, p. 32-52.

SILVA MAROTO, María Pilar. “Bartolomé Bermejo (¿Córdoba?, c. 1440-¿Catalunya?, c. 1495). *Cristo mostrando su imagen crucificada a los Patriarcas*”. En: NATALE, M. (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)*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 491-494.

SMALLEY, Beryl. *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1960.

SMITH, Julie Ann. “*Clausura Districta: Conceiving Space and Community for Dominican Nuns in the Thirteenth Century*”. *Parergon*, 2010, vol. 27, nº 2, p. 13-36.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro. “Adarga”. En: MORALES, A. (coord.). *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Edición digital, Daruma, 2003.

SORANZO, Giovanni. “Chiesa e Papato nell’età moderna”. En: ROTA, E. (ed.). *Questioni di Storia Moderna*. Milán: Dott. Carlo Marzorati Editore, 1948, p. 209- 279.

SOUZA, José Antônio de C. R. de; BAYONA AZNAR, Bernardo (eds.). *Doctrinas y relaciones de poder en el Cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

SOYER, François. *Antisemitic Conspiracy Theories in the Early Modern Iberian World: Narratives of Fear and Hatred*. Leiden: Brill, 2019.

SIGAUT, Nelly. “Procesión de Corpus Christi: La muralla simbólica de un reino de conquista, Valencia y México-Tenochtitlan”. MAZÍN, O. (ed.). *México y el Mundo Hispánico. Vol. I*. México: El Colegio de Michoacán, 2000, p. 363-407.

SPISSU, Maria Vittoria. “Il nemico oltremarino come alterità integrata? Casi di ebrei e musulmani nei retabli di Sardegna (1492-1556)”. En: FRANCO LLOPIS, Borja; POMARA SAVERINO, Bruno; LOMAS CORTÉS, Manuel; RUIZ BEJARANO, Bárbara. (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 337-355.

STALLAERT, Christiane. “La conversion dans la Péninsule ibérique, la vision de l’anthropologue”. En: SABATÉ, F.; DENJEAN, C. (eds.). *Cristianos y judíos en contacto en la edad media. Polémica, conversión, dinero y convivencia: reunión científica en Girona (20-24 de enero de 2004)*. Lleida: Milenio (De Christianis et Iudeis ad invicem, 2), 2009, p. 147-159.

STEINBERG, Leo. *La sexualidad de Cristo en el arte del renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid: Hermann Blume, 1989 [1983].

-----, “Ad Bynum”. En: STEINBERG, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996, 2nd ed., rev. and expanded, 1996, [1983].

STOICHITA, Victor I. *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2016.

STREHLKE, Carl Brandon. “Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer”. En: *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. València: Generalitat valenciana, 2002, p. 22-33.

STRICKLAND, Debra H. *Saracens, Demons & Jews. Making Monsters in Medieval Art*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.

STUCZYNSKI, Claude B. “Pro-Converso Apologetics and Biblical Exegesis”. En: DECTER J.; PRATS, A. (eds.). *The Hebrew Bible in Fifteenth-Century Spain. Exegesis, Literature, Philosophy, and the Arts*. Leiden; Boston, 2012, p. 151-176.

SUÁREZ BILBAO, Fernando. “Cristianos contra judíos y conversos”. En: IGLESIA, J. I. de la (coord.). *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV: XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 445-481.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Judíos españoles en la Edad Media*. Madrid: RIALP, 1980.

-----. *La expulsión de los judíos: un problema europeo*. Barcelona: Ariel, 2012.

TARTAKOFF, Paola. “Christian kings and Jewish conversion in the medieval Crown of Aragon”. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 2011, vol. 3, nº 1, p. 27-39.

-----. *Between Christian and Jew: Conversion and Inquisition in the Crown of Aragon, 1250-1391*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2012.

-----. “Testing Boundaries: Jewish Conversion and Cultural Fluidity in Medieval Europe, c. 1200-1391”. *Speculum*, 2015, vol. 90, nº 3, p. 728-762.

TEILLET, Simone; MARTIN, Céline. *La géographie du pouvoir dans l’Espagne visigothique*. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2003.

TIXIER-CACERES, Emanuelle. *Géographie et géographes d’Al-Andalus*. Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Rouen, 2003.

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

-----. “Sant Vicent Ferrer contra el pintor gòtic. Sobre el triangle de l’expressió medieval”. *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2002, nº 41, p. 37-55.

TOLEDO GIRAU, José. *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*. València [s.n.], 1961.

TORMO Y MONZÓ, Elías. *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles*. Madrid: Archivo Español de Arte y Arqueología, 1926.

TORRES ARCE, Marina. “Un palacio para la Inquisición de Palermo: espacio urbano, conflictividad y relaciones de poder”. *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 2018, nº 38, p. 11-48.

TOSCANO, Gennaro. “Verónica de la Virgen y de Cristo, c. 1450”. En: NATALE, M. (coord.). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 329-331.

TÓTH, Peter; FALVAY, Dávid. “New Light on the Date and Authorship of the *Meditationes vitae Christi*”. En: KELLY, S.; PERRY, R. (eds.). *Devotional culture in late medieval England and Europe: diverse imaginations of Christ’s life. Medieval church studies*. Turnhout: Brepols, 2014, p. 17-105.

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.

TRACY, Larissa. *Torture and Brutality in Medieval Literature. Negotiations of National Identity*. Cambridge: D.S. Brewer, 2012.

TRAMOYERES BLASCO, Luís. *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia. Tirada especial de 28 ejemplares, ejemplar nº 2*. València: Imp. Doménech y Taroncher, 1915.

TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymà, 1952.

TWOMEY, Lesley K. *The fabric of Marian devotion in Isabel de Villena’s Vita Christi*. Woodbridge: Tamesis, 2013.

----- . “Isabel de Villena: Prayer and Franciscan Spirituality”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2016, nº 22, ejemplar dedicado a: Isabel de Villena (1430-1490), p. 176-200.

ULLMAN, Walter. *Medieval Foundations of Renaissance Humanism*. London: Paul Elek, 1977.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad del Humanismo”. En: SÁNCHEZ, J. A.; COLOMA, I. (coords.). *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002, vol. 1*. Málaga: Departamento de Historia del Arte, 2003, p. 523-531.

VALERO MOLINA, Joan. “Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1999, vol. XI, p. 59-76.

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

VENDRELL DE MILLAIS, Francisca. “La actividad proselitista de San Vicente Ferrer durante el reinado de Fernando I de Aragón”. *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1953, año 13, nº 1, p. 87-104.

VERNET, Félix. *La spiritualité médiévale*. Paris: Bloud & Gay, 1929.

VETTER, Ewald M. “Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen”. *Archivo Español de Arte*, 1963, tomo XXXVI, nº 143, p. 197-231.

VIDAL BELTRÁN, Eliseo. *Valencia en la época de Juan I*. València: Anubar, 1974.

VIDAL, César. *España frente a los judíos: Sefarad. Del profeta Jonás a la expulsión*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2006.

VIERA, David J. “The Treatment of the Jew and the Moor in the Catalan Works of Francesc Eiximenis”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1985, nº 9, p. 203-213.

----- “Sant Vicent Ferrer, Francesc Eiximenis i el pogrom del 1391”. KOBBERVIG, K. I.; PACHECO, A.; MASSOT I MUNTANER, J. (eds.). *Actes del Sisè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 243-254.

----- “The Evolution of Francesc Eiximenis's Attitudes toward Judaism”. En: MCMICHAEL, Steven J. (ed.), *et al. Friars and Jews in the Middle Ages and Renaissance*. Leiden; Boston: Brill, 2004, p. 147-159.

VIERA, David J.; PIQUÉ, Jordi. *La dona en Francesc Eiximenis*. Barcelona: Curial, 1987.

VILARES CEPEDA, Isabel. “Vida de Cristo: tempo de dramatismo, tempo de *devotio*”. En: MENESES, P. (dir.). *Sobre o Tempo. Secção Portuguesa da AHLM Actas do III Colóquio*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2001b, p. 169-187.

VILLACAÑAS BERLANGA José Luís. “Trauma, Toledo 1449”. *El Olivo: Documentación y estudios para el diálogo entre Judíos y Cristianos*, 2011, vol. 35, nº 73, p. 189-200.

VV.AA. *Sagrada Biblia. Comentario*. Pamplona: Eunsa, 2018.

WALKER VADILLO, Mónica Ann. “Betsabé entronizada”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2010, vol. II, nº 4, p. 21-28.

WALZ, Rainer. “Der vormoderne Antisemitismus: Religiöser Fanatismus oder Rassenwahn?”. *Historische Zeitschrift*, 1995, vol. 260, nº 1, p. 719-748.

WARNER, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London: Picador, 1976.

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

WEMPLE, Suzanne Fonay. “Las mujeres entre finales del siglo V y finales del siglo X”. En: DUBY, G.; PERROT, M. (dir.). *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: Klapisch-Zuber, C. (dir.). La Edad Media*. Madrid: Taurus, 1992 [1990], p. 207-245.

WILLIAMS, Shelley. *Text and Tapestry: ‘The Lady and the Unicorn,’ Christine de Pizan and the le Vistes*. Tesis doctoral inédita defendida en la Brigham Young University, 2009.

WILSON, Jean C. “Marketing paintings in late medieval Flandera and Brabant”. En: BARRAL I ALTET, X. (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, tomo III. Paris: Picard, 1983, p. 621-627.

WILSON, Adrian; WILSON, Joyce. *A medieval mirror, Speculum humanae salvationis 1324-1500*. Berkeley: University of California Press, 1985.

WIMSATT, James I. *Allegory and Mirror: Tradition and Structure in Middle English Literature*. New York: Pegasus, 1970.

WIND, Edgar. "The Criminal-God" y "The Crucifixion of Haman". *Journal of the Warburg Institute*, 1938, vol. 1, nº 3, p. 243-248.

WIRTH, Karl-August; OSTEN, Gert von der. "Ecce Homo. III". *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1956, nº 4, p. 674-699.

WITTLIN, Curt J. "¿Per què els interessa als canadencs el Dotzè del Crestià de Francesc Eiximenis?". *Llengua & Literatura*, 1987, nº 2, p. 615-618.

----- "Francesc Eiximenis and the 'sins of the tongue': Observations on a semantic field". *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, 1999, vol. 13, vol. 1-2, ejemplar dedicado a: Homage volume for professor Joseph Gulsoy, p. 255-276.

----- "Francesc Eiximenis i les seves fonts". *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura*, 2000, nº 11, p. 42-108.

----- "Franciscus Eximenis (OFM, + 1409): obras en latín". En: MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J.; CRUZ PALMA, O. de la; FERRERO HERNÁNDEZ, C. (coords.). *Estudios de Latín Medieval Hispánico: Actas del V Congreso Hispánico de Latín Medieval, Barcelona, 7-10 de septiembre de 2009*. Florencia: SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 327-332.

YARZA LUACES, Joaquín. "El 'descensus ad inferos' del Beato de Gerona y la escatología musulmana". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 1977, t. 43, p. 135-146

----- "Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica". *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, 1993-1994, 10-11, ejemplar dedicado a: Homenaje/ homenatge a María Jesús Rubiera Mata, p. 731-748.

----- "Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII". *Lambard: Estudis d'art medieval*, 2002-2003, nº 15, p. 205-246.

YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

YERUSHALMI, Josef Hayim. "The Inquisition and the Jews of France in the Time of Bernard Gui". *The Harvard Theological Review*, 1970, vol. 63, nº 3, p. 317-376.

-----. *Assimilation and Racial Anti-Semitism: The Iberian and the German Models*. New York: Leo Back Institute, 1982.

YISRAELI, Yosi. "From Christian Polemic to a Jewish-Converso Dialogue. Jewish Skepticism and Rabbinic-Christian Traditions in the *Scrutinium Scripturarum*". *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, 2018, vol. 24, n° 1-3, p. 160-196.

YUVAL, Israel J. *Two Nations in Your Womb: Perceptions of Jews and Christians in Late Antiquity and the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 2006.

ZAFRAN, Eric M. *The Iconography of Antisemitism: A study of the representation of the Jews in the visual arts of Europe 1400-1600*. Tesis doctoral inédita defendida en la New York University, 1973.

ZELENINA, Galina. "Conversos e Inquisición: «Mártires» y «un monstruo»". MATA, C.; MORÓZOVA, A. (eds.). *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, p. 497-522.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra, 1989 [1987].

ZÚÑIGA, Mónica. "El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes". *Siwô*, 2011, n° 3, p. 225-252.

11. FUENTES

AGUSTÍN DE HIPONA, san. *La ciudad de Dios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953-1992.

AL-HIMYARI, Ibn Abd al-Munim. *La Péninsule ibérique au Moyen Âge d'après le Kitâb al-Rawd al-mi'tâ fî khabar al-aktu d'Ibn 'Abd al-Mun'im al-Himyarî*, éd. y trad. Évariste Lévi-Provençal. Leiden: Brill, 1938.

BALLESTER, Juan Bautista. *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. València: Gerónimo Vilagrassa, 1672.

BOIX RICARTE, Vicente. *Manual del viagero y guia de los forasteros en Valencia*. València: Librerías París-Valencia, 1980 [1849].

Constitucions y altres Drets de Catalunya, compilats en virtud del Capítol de Cort LXX-XII. de las Corts per la S.C.Y.R. majestad el Rey Don Philip IV, nostre senior celebradas en la ciutat de Barcelona any MDCCII. Barcelona: En casa de Joan Pau Martí y Joseph Llopis Estampers, 1704.

DA CASALE, Ubertino. *Arbor Vitae Crucifixae Jesu Christi*. Ed. Charles Till Davis. Torino: Bottega d'Erasmus, 1961 [1485].

DE HUESCA, Pedro Alfonso. *Diálogo contra los judíos*. Introducción de John Tolan, texto latino de Klaus-Peter Mieth, traducción de Esperanza Ducay, coordinación de M^a Jesús Lacarra. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.

DE TUY, Lucas. *De altera vita*. Edición de J. de Mariana. Ingolstadt: A. Angermarius, 1612.

DE VEGA, Lope. *Fiestas de Denia al Rey catholico Felipo III de este nombre...* Valencia: en casa de Diego de la Torre, 1599.

DOMINICI, Giovanni. *Regola del governo di cura familiare*. Edición y notas de D. Salvi. Firenze: A. Garinei, 1860.

EL CANCELLER, Felipe. *Summa de bono*. Edición de N. Wicki, vol. II. Berna: Francke, 1985 [ca. 1225-1228].

EMERIC, Nicolau. *Diàleg contra els lul·listes*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002 [1389].

EIXIMENIS, Francesc. *Lo llibre de les dones*. Ed. crít. F. Naccarato; dir. J. Coromines; rev. A. Comas; introd. y apénd. C. Wittlin; glos. A. Curt Wittlin Bover i Font. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1981 [1396].

-----. *Vita Christi*, Biblioteca de Catalunya, ms. 460, ca. 1403.

-----. *Psalterium alias Laudatorium Papae Benedicto XIII dedicatum*. Edición e introducción Curt Wittlin. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1988 (1404-1408).

-----. *Crestià: Primer llibre*. Valencia: Lambert Palmart, 1483.

ESCOLANO, Gaspar. *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia (1878-1880). Aumentada y continuada hasta nuestros días por Juan B. Perales*. València; Madrid: Terraza, Aliena y Compañía, (Valencia: Impr. a cargo de Carlos Verdejo), 1878-1880 [1610-1611].

Furs de València, a cura de Germà Colon i Arcadi Garcia, vol. II. Barcelona: Barcino, Fundació Jaume I, 1974.

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

HAUF I VALLS, Albert G. (ed.). *Vita Christi*. Selecció i edició a cura d'Albert Guillem Hauf i Valls. Barcelona: Edicions 62, 1995.

HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel. *Speculum Animae: manuscrito 'Español 544' de la Bibliothèque nationale de Paris*. Madrid: Edilán, 1992.

HEISTERBACH, Cesáreo de. *Diálogo de milagros*. Trad. de Zacarías Prieto Hernández, (2 vols.). Zamora: Monte Casino, 1998.

IBN DAUD, Abrahm. *Sefer ha-Qabbalh. The Book of Tradition*, ed. Gerson D. Cohen. London: Routledg & Kegan Paul, 1969.

KEMPIS, Thomas de. *De Imitatione Christi. Libri Quatuor. Multiplici lingua nunc primo impressi et quidem latina archetypi interpretationibus italica, hispanica, gallica, germanica, anglica, graeca*. Baviera: Fr. de Seidel, 1837 [1374].

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. (Introducción de Wilhelm Dilthey). México D. F.: Porrúa, 1993 [1766].

Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644). Ab una introducció i notes per Salvador Carreres Zacarés. Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1935.

LLULL, Ramon. *Llibre de doctrina pueril*. Madrid: Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, 2006 [1274-1276].

LÓPEZ DE AYALA, Pedro. *Crónica del rey don Enrique, tercero de Castilla e León*. En: ROSELL, Cayetano. *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*. Colección ordenad por don Cayetano Rosell. Tomo II. Madrid: M. Rivadeneyra, 1877 [1390-1391].

MAIMÓNIDES. *Mishneh Torah, Sefer Kedushah [SK] XII.1-10*. En: RABINOWITZ, Louis; GROSSMAN, Philip, (trans.). *The Code of Maimonides, Book Five: The Book of Holiness* Yale Judaica Series 16. New Haven, CT: Yale University Press, 1965 [1170-1180].

MANSI, Giovanni Domenico. *Sacrorum conciliorum nova amplissima collectio*. Firenze; Venezia: Zatta, Antonio, 1759-1798.

MIR, Guillem. *Memòries de la ciutat de València, 1306-1705. Lo present llibre fet e ordenat segons [e]sta perque se ahaja [sic] memoria axi dels jurats com dels oficials de la ciutat de Valencia [Manuscrit]*. Valencia, 1484-1799.

MONTESINO, Ambrosio. *La quarta p[ar]te del Vita Christi Cartuxano / [...que ... fray Ambrosio Montesino ... interpreto de latin en roma[n]ce ...]*. Sevilla: en la Imprenta de Juan Cromberger, 1543.

MÜNZER, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo, 2002 [1494-1495].

OLIVER, Bernardo; CANTERA, Francisco. *Tratado "Contra Caecitatem Iudaeorum" de fray Bernardo Oliver*. Edición crítica por Francisco Cantera. Madrid; Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Arias Montano", 1965.

ORTÍ Y MAYOR, Jacinto. *Historia del hallazgo de la imagen de S. Christoval, sus milagros, y fundacion del Real Convento de Religiosas Canongesas Agustinas en la Ciudad de Valencia*. Valencia: en casa de Cosme Granja, 1740.

PARRA, Lluïsa (ed.). *Vita Christi*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1986.

PEDRO PASCUAL, san. *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*. Roma: Imp. Salustiana, 1908.

PSEUDO-BUENAVENTURA. *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 (NJ): Princeton University Press, 1977 [siglo XIV].

ROÍS DE CORELLA, Joan. *Lo Quart del Cartoixà*. Transcripció, edició i notes a cura de Josep Antoni Aguilar Àvila. Volum V. València: Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2013 [1495].

SALES, Agustín de. *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia: Josef Estevan Dolz, 1761.

TEIXIDOR Y TRILLES, José. *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia. Vol. I / por José Teixidor*. con una introducción y notas del Barón de San Petrillo. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1949-1952 [1755].

-----. *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado. Tomos I y II, bajo la dirección del Dr. Roque Chabás*. Valencia: El Archivo. Reimpresión València: Librerías París-Valencia, 1895 [1767].

TOMÁS DE AQUINO, santo. *Suma de Teología, resp. ed. cit., 4ª ed.* Madrid: BAC, 2001 [1265-1274].

TORRES I AMAT, Fèlix. *Memorias para ayudar a formar un diccionario critico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*. Barcelona: J. Verdaguer, 1836.

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

-----. *Sermones de tempore et de sanctis*. Colonia: [Henricus Quentell], 1485 [S. a.].

-----. *Sermons*. Editado por Josep Sanchis Sivera y Gret Schib. 6 vols. Barcelona: Barcino, 1932-1998.

VILLENA, Isabel de. *Vita Christi*. València: Impr. Jorge Costilla, 1497.

-----. *Llibre anomenat Vita Christi compost per Sor Isabel de Villena*. Edició de R. Miquel i Planes. 3 vols. Barcelona: Casa Miquel-Rius, 1916 [1497].

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Edición de fray José Manuel Macías. 2 vols. Madrid: Alianza, 1982 [ca. 1260].