

REDENCIÓN, CONVERSIÓN Y RECONCILIACIÓN. IMÁGENES VETEROTESTAMENTARIAS AL SERVICIO DEL CRISTIANISMO EN LA VALÈNCIA DEL SIGLO XV¹

RUBÉN GREGORI

Universidad Internacional de La Rioja / IVEMIR-UCV
rugrebou@gmail.com

Resumen: A partir del pogromo de 1391, las conversiones forzosas de judíos y su posterior integración en la comunidad cristiana, aparecieron una serie de imágenes que defendían tanto la validez de los bautismos como la asimilación de estos neófitos como cristianos de pleno derecho. El arte se transformó en un potente instrumento con el que hacer visible un mensaje de reconciliación en el que el Antiguo Testamento era presentado como parte indispensable de la historia precristiana. Así, estas imágenes, a modo de escaparates, tenían la capacidad de transmitir y difundir los argumentos en favor de la unidad religiosa.

Palabras clave: Reconciliación / Antiguo Testamento / Imagen / Conversos / València.

REDEMPTION, CONVERSION AND RECONCILIATION. OLD TESTAMENT IMAGES AT THE SERVICE OF CHRISTIANITY IN 15TH CENTURY VALENCIA

Abstract: Starting with the pogrom of 1391, the forced conversions of Jews and their subsequent integration into the Christian community, a series of images appeared that defended both the validity of baptisms and the assimilation of these neophytes as full-fledged Christians. Art became a powerful instrument with which to make visible a message of reconciliation in which the Old Testament was presented as an indispensable part of pre-Christian history. Thus, these images, as a way of a showcase, had the capacity to transmit and disseminate the arguments in favor of religious unity.

Key words: Reconciliation / Old Testament / Image / Convert / València.

Uno de los intereses más acuciantes de la Iglesia de la península ibérica durante el periodo medieval fue la conversión de las minorías musulmana y judía. Con respecto a los judíos, el gran paso para lograrlo fue a partir de los pogromos de 1391 que empezaron en Sevilla por los vehementes sermones del arcediano de Écija, Ferrán Martínez, que defendía la conversión mediante el uso de la violencia o incluso de la amenaza de muerte. Como una ola que barre la arena de la playa, las aguas del antijudaísmo anegaron el resto de la península ibérica. La Corona de Aragón no escapó a esta situación y la judería de la ciudad de València fue la primera en sufrir, el 9 de julio, un pogromo. Como

consecuencia, la comunidad judía se vio amenazada y ante la disyuntiva entre la muerte o la conversión, un gran número de judíos apostataron. Se iniciaba así, un proceso de integración y evangelización tanto de los neófitos como de cristianos viejos, pues debían aceptar a sus nuevos coreligionarios como miembros de pleno derecho de la fe cristiana.

Profetas y profecías: a la luz del Nuevo Testamento

Por su faceta propagandística y didáctica, el arte se convirtió en una herramienta indispensable en la

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2023 / Fecha de aceptación: 8 de enero de 2024.

¹ El presente artículo se inscribe en el proyecto I+D+i "Marginación e integración. Imágenes al servicio del conflicto religioso mediterráneo (siglos XIV-XVI)" (CIGE/2022/62), financiado por la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital.



Fig. 1. Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València.

que poder favorecer esta idea de unidad. Un buen ejemplo de ello sería el Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos (ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València)² atribuido al pincel de Gherardo Starnina (documentado en Florencia desde 1387-muerto antes de 1413) y comisionado por Bonifacio Ferrer, hermano menor de san Vicente Ferrer (Fig. 1).³ La obra iba destinada al altar de la capilla de la Santa Cruz de la Cartuja de Portaceli. Bonifacio, tras una dilatada carrera política que se vio truncada y la muerte de su mujer y casi todos sus hijos, se retiró de la esfera pública y tomó el hábi-

to de cartujo el 21 de marzo de 1396. Su personalidad era tan abrumadora que consiguió acceder al generalato de su orden en 1402 y a participar en los acontecimientos más destacados e importantes del momento como el Compromiso de Caspe (1412).⁴

Como bien argumenta Amadeo Serra, este retablo pudo haber estado relacionado con los acontecimientos de 1391,⁵ pues debido a su formación en teología y derecho canónico, es muy probable que Bonifacio fuera el mentor del programa iconográfico.⁶ Además, este 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 estaban próximos, y que era precisa la apostasía de los judíos 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 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, 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.⁷

Teniendo presente esta necesidad de reconciliación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, resultan interesantes las figuras de profetas y patriarcas de las entrecalles. En 1384, el infante Martín (1356-1410), futuro monarca de la Corona de Aragón, 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*".⁸ Este desconocido tejido podría haber servido de modelo al retablo de Portaceli, atendiendo a que en la imagen de la crucifixión, de la

² 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.

³ 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.

⁴ FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 31-37. FERRER ORTS, Albert, 2018, p. 15-19. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 110-115.

⁵ Más en: SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b.

⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 118-121.

⁷ LERNER, Robert E., 2006, p. 7-27. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 125.

⁸ Cfr. MADURELL I MARIMÓN, José María, 1949, p. 219.

herida de Cristo manan siete hilos de sangre que enlazan con los sacramentos.⁹ No obstante, aunque en el trabajo de Starnina no se representan los sacramentos de la antigua Ley, sí aparecen representantes veterotestamentarios.

Los dieciocho personajes portan filacterias que en algunos casos imitan la escritura hebraica; otros dos, solamente bustos, completan la veintena. 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 excepciones en las que se les vinculaba con los judíos.¹⁰ En este caso, como arguye 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.¹¹ 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.¹² 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 (*Adversus Marcionem*), 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 (*Homiliae in Genesim*) 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 ca-

rácter histórico, lleno de profundos significados, y que fue la corriente que se impuso en Occidente. Había sido san Agustín quien intentó 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).¹³ Para él 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 interpretación de los apóstoles, como dice Pablo en relación con tales cosas... [sigue: 1 Co 10, 6 y 11].¹⁴

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. San Pablo 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”.¹⁵ Gracias a esta postura, transmitida por aquellos que continuaron polemizando sobre el Antiguo Testamento como los citados Tertuliano, Orígenes o san Agustín, la Tanaj, el conjunto de libros sagrados del judaísmo, pasó a ser interpretada como una profecía real, promesa del cristianismo. Las tres divisiones de la Tanaj en Torá, Profetas y Escritos¹⁶ pasaron a ordenarse en

⁹ BYNUM, Caroline W., 2007, p. 159-161. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 120-121.

¹⁰ PEREDA ESPESO, Felipe, 2013a, p. 124.

¹¹ 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.

¹² FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 71.

¹³ AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Quaestiones in Heptateuchum*, 2, 73, *Patrologia Latina*, 34, 623.

¹⁴ AUERBACH, Erich, 1998, p. 67-84, para la cita, p. 83-84. También: NIRENBERG, David, 2016, p. 145-146.

¹⁵ AUERBACH, Erich, 1998, p. 97.

¹⁶ 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,

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.¹⁷

Debido a esta transformación de libro de la Ley a conjunto de figuras de Jesús y la redención, también la historia nacional del pueblo de Israel fue asumida por el pueblo 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 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. 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.¹⁸

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. Al mismo tiempo, testimonian la herencia humana de Cristo, el pasado precristiano y la Alianza de Dios con su pueblo, heredada esta por el cris-

tianismo. 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, como queda refrendado 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 imágenes de la vida de Jesús con sus correspondientes paralelismos de la historia de Israel, así como las Biblias moralizadas o el Doble Credo con la contraposición de profetas y apóstoles.¹⁹

En todos estos casos, los personajes veterotestamentarios no se representan con caricaturizaciones, desproporciones o deformidades, reservándose estos atributos a los judíos que llevaron a la muerte a Cristo y a sus descendientes.²⁰ Sin embargo, 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.²¹ Pero la norma general era que aparecieran 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 Portaceli 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).

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 urbe. También son detectables en otros ejemplos como en el calendario del *Brevia-*

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.

¹⁷ AUERBACH, Erich, 1998, p. 95-97, para la cita p. 97. EPSTEIN, Marc Michael, 2002, p. 34-35.

¹⁸ AUERBACH, Erich, 1998, p. 98-99. MARROW, James, 1979, p. 190-191. VV.AA., 2018, p. 8-17.

¹⁹ 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.

²⁰ Sobre este punto véase MOLINA FIGUERES, Joan, 2023.

²¹ MELLINKOFF, Ruth, 1993, p. 140 y ss. LIPTON, Sara, 1999, p. 57-58 y 62-66.



Fig. 2. Detalle de la predela del retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobra Llarga, autor desconocido, ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, València.

rium 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 de la Lonja 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.²²

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 retabístico, como contrafuertes y pilares en los que se fundamentan los 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 imágenes 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).

Un uso similar de este rol de los personajes veterotestamentarios como anunciadores de los episodios del Nuevo Testamento se puede encontrar en otros ejemplos de misma geografía y temporalidad, como en el retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobra Llarga (ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, Fig. 2). En este caso, es llamativa la predela, pues debajo de las seis imágenes 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 de Jesús. 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 su nombre (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 serían Elías y Moisés. El primero 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 fue-

²² CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 49-68.

go, 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, 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.²³

Mismo planteamiento, aunque de territorio aragonés, se sigue en el retablo de Domingo Ram (documentado en Aragón entre 1464-1507) con las representaciones del *Lavatorio de los pies*, *Cristo ante Pilato* y *Cristo camino del Calvario* y en la predela una serie de profetas (Fig. 3). 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;²⁴ 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, Museo de Belles Arts de València, Fig. 4). Esta obra combina la pintura de Nicolau Falcó con imaginería de Onofre, Pau y Damià Forment. 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 para 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. Lo realmente interesante, sin embargo, es el diálogo 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 [...].Iesus 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.²⁵ 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 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 receptor y la necesidad de su advenimiento. No obstante, se puede comprobar 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 de Jesús 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 trabajado, se puede comprobar un renovado interés que iría en línea con la necesidad de subrayar 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. Cabe entenderlo, pues, como una alusión a la historia común y a la unidad en la fe cristiana. Por bien que, en alguno de los ejemplos comentados, el público en general pudiese no tener acceso a este tipo de retablos, su mensaje era recibido por los prelados, quienes, a su vez, lo hacían llegar al pueblo. Era necesario remarcar, tanto para cristianos nuevos como viejos, que los conversos formaban parte de la misma comunidad religiosa.²⁶

²³ CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 67-68.

²⁴ En el retablo pone Ez 9, aunque el versículo escrito hace referencia a Ez 11, 5.

²⁵ MUÑOZ, Ferran, 2002, p. 59-61.

²⁶ La Catedral de Toledo promulgó en 1449 la *Sentencia-Estatuto*, en la que se impedía a los conversos y a sus descendientes poder alcanzar cargos en distintas instituciones de carácter religioso, universitario, militar, civil o gremial. Esta serie de reglamentaciones permitió 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 y que provocó que las tensiones entre un grupo y otro se agravasen. BURK, Rachel L., 2017, p. 173-183. En el caso valenciano, los conversos se integraron rápidamente tras el asalto de 1391, pero con el tiempo, reflejo de lo que ocurría en el resto de la península, su situación también se desestabilizó. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 101-146.



Fig. 3. Retablo del 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.



Fig. 4. 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.



Fig. 5. Retablo de la capilla Passio Imaginis, catedral de Valencia en la obra de Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. Valencia, Geronimo Vilagrasa, 1672.

La *Passio Imaginis* y el trascoro de la Catedral de València

Otros ejemplos interesantes de esta reconciliación entre el pasado precristiano y el presente cristiano serían el retablo de la *Passio Imaginis* y el trascoro de la catedral de València.

El retablo de la *Passio Imaginis*, estuvo 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 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.²⁷

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 1584,²⁸ narra la historia del crucifijo de Beirut, una imagen

realizada por Nicodemo. En origen, 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 re Crucifixión, 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.²⁹ 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.³⁰

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. 5). En el voluminoso libro se vincula la erección de la capilla y la historia del crucifijo de Beirut con la del Cristo del Salvador de València, estableciendo 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.³¹ No obstante, atendiendo al grabado, re-

²⁷ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 314-315. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 76-77.

²⁸ TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. I, p. 318.

²⁹ BACCI, Michele, 2002, p. 1-86. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007, p. 27-144. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009. PEREDA ESPESO, Felipe, 2011, p. 276-284. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 86-87. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 235-266.

³⁰ MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 310-311.

³¹ BALLESTER, Juan Bautista, 1672. También: ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 235-266.

sultaría 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 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 narraba 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 lanza el que personificaba a Longinos, dado que 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 imágenes anteriores, y recibiendo las aguas del bautismo amparados por la cruz.³²

De este modo, ubicado en un lugar privilegiado, en la parte opuesta del altar, el retablo era claramente visible para todo el mundo. Las representaciones, 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 recurrir a 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 en 1392, el 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.³³

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.³⁴ 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.³⁵

Sin duda alguna, de entre todos los cambios, fue la puerta de acceso la que más los padeció. Parece ser que el esquema compositivo, a criterio de Sanchis Sivera demasiado moderno, no terminaba de encajar con el programa escultórico que deseaba el cabildo.³⁶ A partir del siglo XVIII, este se modificó

³² ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 81-82.

³³ SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 214-215. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 93. MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 350-358.

³⁴ VALERO MOLINA, Joan, 1999, p. 59-76. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012a, p. 58-61.

³⁵ SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 215-221. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 93-99. MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 358-360.

³⁶ SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 217.



Fig. 6. Antiguo trascoro de la catedral de Valencia en su actual ubicación, en la capilla del Santo Cáliz, 1392-1444.

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. 6).³⁷

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, generalizados estos en la primera mitad de la centuria, mientras que los relieves son un tempranísimo ejemplo de introducción del Renacimiento en tierras valencianas.³⁸ Estos, un total de doce, se dividen horizontalmente en dos registros por una cornisa 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 dintel una imagen de 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".³⁹

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 imágenes neotestamentarias y en la inferior sus correspondencias veterotestamentarias.⁴⁰ 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. 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, combinación que difiere de la convención. Normalmente, se vinculaba la apertura del Seno de Abraham con Sansón despedazando un león, no con este abriendo los portones de Gaza, pasaje que, como indica Lluís Ramon, suele prefigurar la Resurrección.⁴¹ 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, en referencia a los tres días que pasaron ambos encerrados, el primero en el infierno y el segundo dentro del ser acuático.

En el lado derecho, encontramos la Ascensión y el rapto de Elías. Tanto uno como otro suben 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. 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

³⁷ MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 365-366.

³⁸ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 98-99.

³⁹ SANCHO ANDREU, Jaime, 2012, p. 21.

⁴⁰ SANCHO ANDREU, Jaime, 2012, p. 22-24. RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 40-42.

⁴¹ RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 39.

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. Según 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.⁴² 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.⁴³

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.⁴⁴ 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 sillaría, sino en el portal de acceso.⁴⁵ Igualmente, la elección de las imágenes 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 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 representaciones, 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 maestre 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.⁴⁶

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 el Antiguo y Nuevo Testamento, dispuestas las imágenes 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.⁴⁷ Si el Salvador aparecía crucificado en el centro de la representación, del mismo modo debía hacerlo la serpiente de bronce, puesto que debía quedar clara

⁴² FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 325-351.

⁴³ WALKER VADILLO, Mónica Ann, 2010, p. 21-28.

⁴⁴ RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 39, 41 y 48-51.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Hay que tener en cuenta también, el interés por recuperar en la arquitectura referencias al pasado bíblico, como el salomonismo, presente entre finales del siglo XIV y principios del XV en la Corona de Aragón, y que no dejan de ser otra expresión de la voluntad de reconciliación entre el pasado y el presente cristiano. ZARAGOZÁ, Arturo, 2002, p. 165-183. CHIVA MAROTO, Germán Andreu, 2015, p. 233-293.

la relación entre uno y otro. El mensaje, pues, no escondía solamente uno de superación, sino que también apelaba a la conciliación, un 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.⁴⁸

Conclusión

Como se ha visto en la primera parte, el uso de los personajes veterotestamentarios en el arte cristiano venía determinado por su rol 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 papel 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*. Sin embargo, su inclusión en las obras valencianas de principios del siglo XV puede 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 representaciones de la vida de Jesús, es significativo, pues brindan un mensaje de reconciliación 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 trascurso 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 considerar 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 nos ofrecen por distintas vías una imagen de reconciliación. 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 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, fuese seglar o laico, 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.

Bibliografía

- 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, nº 21, p. 71-94. <http://hdl.handle.net/10550/33351>
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "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: Institutió Alfons el Magnànim, 2017, p. 235-266.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.
- BACCI, Michele. "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: Gi-se-m, 2002, p. 7-86.
- BALLESTER, Juan Bautista. *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. València: Gerónimo Vilagrassa, 1672.
- 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.
- BYNUM, Caroline W. *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

⁴⁸ Esto toma mayor relevancia cuando en el caso valenciano se estipuló que las conversiones fueron designio de Dios que obró una serie de milagros como el incremento del crisma en las parroquias o la aparición de san Cristóbal con el niño Jesús sobre la sinagoga mayor. NIRENBERG, David, 2016, p. 89-104. GREGORI, Rubén, 2020, p. 99-121.

- 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. <http://hdl.handle.net/10550/28356>
- CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la Seo. Geometría e inspiración bíblica*. València: Editorial UPV, 2015.
- ESPÍ FORCÉN, Carlos. *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la "Passio imaginis" en la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2009.
- ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.). *Bonifacio Ferrer, un valenciano muy poco conocido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2013.
- 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.
- FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- FERRER ORTS, Albert. *Bonifacio Ferrer (1355-1417) y su tiempo según sus primeros biógrafos, los cartujos Civera y Alfaura*. Salzburg: Universität Salzburg, 2018.
- 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. <http://www.man.es/man/dam/jcr:811cafbc-3a68-4a7a-b211-3989c2d2c4ea/man-bol-1995-franco-mata.pdf>
- FRANCO MATA, Ángela M^a. "El 'Doble Credo' en las silleras de coro góticas españolas y sus orígenes". *Archivo Ibero-Americano*, 1996, nº 56, num. 221-222, p. 103-120.
- FRANCO MATA, Ángela M^a. "*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. <http://hdl.handle.net/10347/6284>
- FRANCO MATA, Ángela M^a. "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.
- FUSTER SERRA, Francisco. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*. Salzburg: Universität Salzburg, 2012.
- 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.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral". *Revista Catedral de Valencia*, 2012, nº 9, p. 58-61.
- 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. <http://hdl.handle.net/10486/982>
- GREGORI, Rubén. "'A semblant que hom pinta sent Cristófol'. Bautismos y milagros en Valencia (1391)". *Specula*, 2021, nº 1, p. 99-121. <http://hdl.handle.net/20.500.12466/1623>
- LERNER, Robert E. "Eiximenis i la tradició profètica". *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura*, 2006, nº 17, p. 7-28. <https://raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/304942>
- LIPTON, Sara. *Images of Intolerance. The representation of Jews and Judaism in the Bible moralise*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- 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.
- 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.
- MELLINKOFF, Ruth. *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.
- MERBACK, Mitchell B. "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. <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.2014.889524>
- MIQUEL JUAN, Matilde. "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.
- MOLINA FIGUERES, Joan. *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023.
- 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.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "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.
- NIRENBERG, David. *Religiones vecinas. Cristianismo, Islam y Judaísmo en la Edad Media y en la actualidad*. Barcelona: Crítica, 2016.
- PEREDA ESPESO, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons Historia (Estudios), 2007.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "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.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "'Eyes that they should not see, and ears that they should not hear': Literal Sense and Spiritual Vision in the *Fountain of Life*". En: DECO-

- NINCK, R.; GUIDERDONI-BRUSLE, A.; GRANJON, É. (eds.). *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*. Leuven: Peeters (Art & Religion, 1), 2013, p. 113-156.
- 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. <http://hdl.handle.net/10550/55104>
- SANCHIS SIVERA, Josep. *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. València: F. Vives Mora, 1909.
- SANCHIS SIVERA, Josep. La escultura valenciana en la Edad Media, notas para su historia". *Archivo de arte valenciano*, 1924, nº 10, p. 3-29.
- SANCHO ANDREU, Jaime. "La Palabra en alabastro. Del Antiguo al Nuevo Testamento". *Revista catedral de Valencia*, 2012, nº 8, p. 18-33.
- SARALEGUI, Leandro de. *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas Primera y Segunda de Primitivos Valencianos*. València: Servicios de Estudios Artísticos Institucion Alfonso el Magnanimo, Diputacion Provincial de Valencia, 1954.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "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*. Salszburg: Universität Salzburg, 2018a, p. 123-143.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "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. <http://hdl.handle.net/10550/69439>
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "At the Foot of the Cross: Picturing Divine Justice and Conversion in Valencian Retables, ca. 1400". En: FRANCO, B.; URQUIZAR, A. (eds.). *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Leiden; Boston, 2019, p. 13-39.
- 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.
- TEIXIDOR Y TRILLES, José. *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].
- VALERO MOLINA, Joan. "Julià 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. <http://hdl.handle.net/10486/895>
- 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. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/betsabe-entronizada>
- ZARAGOZÁ, Arturo. "Inspiración Bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano". En: VV.AA. *Historia de la Ciudad II. Vol. II*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002, p. 165-183.