

NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA DEL MARTIRIO DE SAN BERNARDO DE ALZIRA: A PROPÓSITO DE LA TABLA HOMÓNIMA DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA*

Borja FRANCO LLOPIS

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Departamento de Historia del Arte
bfranco@geo.uned.es

Recibido: 5/12/2016
Aceptado: 15/12/2016

Resumen: La intención del presente artículo es, por una parte, analizar la iconografía del santo converso Bernardo de Alzira y Carlet, así como la de sus hermanas mártires a través de la tabla del gótico internacional conservada en el Museo de la Catedral de Valencia obra de Antonio Peris. Y, por otra, la de reflexionar sobre la representación de la alteridad religiosa en este tipo de representación.

Palabras clave: Musulmanes; Bernardo; martirio; Valencia.

Abstract: The present article aims, on the one hand, to analyse the iconography of the convert Saint Bernardo de Alzira y Carlet, as well as that of his martyred sisters, through the study of Antonio Peris's Gothic panel painting preserved in the Cathedral Museum of Valencia; and, on the other hand, to reflect on the representation of religious otherness in this kind of images.

Key words: Muslims; Bernard; Martyrdom; Valencia.

Introducción

Desde los primeros años del siglo XXI, se ha producido un creciente interés en el estudio del uso del arte en la conversión y evangelización de los musulmanes o moriscos en la Península Ibérica durante los últimos años de la Baja Edad Media y los inicios de la Moderna. El conocimiento y análisis de las estrategias utilizadas para tal fin, aspectos tratados por Pereda en el caso granadino¹ y Franco en el valenciano², se ha ido combinando con el sugestivo acercamiento a la imagen del “otro”, asunto que desde el punto de vista literario presentaba una larga tradición historiográfica, pero que en los estudios de historia del arte ha vivido su renacer también en las últimas dos décadas³. Dentro de este marco conceptual inscribimos el presente texto, dedicado a la iconografía de san Bernardo de Alzira, santo de origen musulmán, destacado ejemplo de la conversión

* Este trabajo se ha realizado gracias a la ayuda para la investigación para temas mudéjares y moriscos del Instituto de Estudios Turolenses, así como dentro del marco del Proyecto de Investigación HAR2016-80354-P. “Antes del orientalismo: Las imágenes del musulmán en la Península Ibérica (siglos XV-XVII) y sus conexiones mediterráneas” (Investigador Principal: Borja Franco).

¹ PEREDA, Felipe (2007a); PEREDA, Felipe (2007b).

² FRANCO, Borja (2009); FRANCO, Borja (2008).

³ El numeroso catálogo de publicaciones que tratan este tema es largo para listar a pie de página. Sobre él hemos trabajado en: FRANCO, Borja (2016); FRANCO, Borja (en prensa).

al cristianismo en el mundo medieval. Para tal fin nos centraremos principalmente en una pequeña tabla conservada en el Museo de la Catedral de Valencia (Fig. 1), que formaría parte de un retablo de mayores dimensiones, y cuya representación nos permitirá reflexionar, por un lado, sobre la dificultad de analizar estudios de caso partiendo de clichés establecidos, esto es, del error historiográfico que presenta el estudio del otro a través de una imperiosa necesidad de buscar rasgos físicos en los personajes que los estereotipen y con ello definan; y, por otra, la presumible ausencia de representaciones de este santo durante las campañas de conversión de los moriscos valencianos, cuando podría haber servido de *exemplum* para tal fin, pues hasta la representación que realizó Francisco Ribalta para el retablo de San Jaime de Algemesí (1603) pocas imágenes se conservan o tenemos noticias que fueran producidas con dicha iconografía y con ese uso.

Atribución y breve estado de la cuestión sobre la pieza

Poco se ha avanzado en el conocimiento de este magnífico temple sobre tabla del gótico internacional, obra de Antonio Peris, desde que Hériard Dubreil publicara en 1975 unas breves referencias al mismo en sus estudios sobre el arte de los siglos XIII y XIV en Valencia⁴. Ni tan siquiera su exposición en la muestra de la *Luz de las imágenes* de 1999 pudo aportar nueva luz al respecto⁵. En su texto, el autor anteriormente citado, nos indica que pertenecería a una capilla de la seo valentina dedicada en el siglo XIV a San Bernardo (anteriormente a San Gregorio) y cuyo propietario fue Bernard Copons, patrocinador también de su retablo, del que solo se conserva esta tabla. La fecha de signatura del mismo es el 12 de octubre de 1419. Estos datos permitieron la atribución al pintor obrador de Antonio Peris, desmintiendo la filiación realizada años atrás por Saralegui al Maestro de l'Olleria⁶. En el contrato publicado por Cerveró Gomis⁷, que sirvió para la redacción del artículo de Hériard Dubreil, se especifica que en dicho retablo debía ser pintadas escenas de la vida de san Gregorio y san Bernardo por un precio de 45 florines de Aragón⁸.

El asunto aquí representado, el de san Bernardo y sus hermanas, María y Gracia, ha sido estudiado, principalmente, por la historiografía local de Alzira y Carlet, dos localidades valencianas de las cuales son santos patronos, pues en dicho territorio se produjo el martirio de dichos personajes⁹. Más allá de estas referencias, que citaremos a

⁴ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu (1975): pp. 15-16.

⁵ *La Luz de las Imágenes* (1999): vol. 2, ficha 120, pp. 344-345. Tampoco aporta mucho al respecto la ficha catalográfica redactada por Gómez Frechina en otra publicación similar del mismo año. Vid. GÓMEZ FRECHINA, José (2009): pp. 100-101.

⁶ SARALEGUI, Leandro de (1942).

⁷ CERVERÓ GOMIS, Luis (1963): pp. 144-145. Cerveró indica que el precio es de 45 florines más 25 al acabar la obra, pero la nueva relectura del documento realizada por el grupo formado por Tolosa, Aliaga, Rusconi y Company ha determinado que 45 sería el precio final dividido en dos pagas de 20 más 25. Vid. TOLOSA, Lluïsa y otros (2011): pp. 547-548.

⁸ Sobre esta obra se han publicado referencias breves también en: CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1987): p. 66.

⁹ El investigador que más detalladamente ha trabajado la figura de Bernardo Mártir y sus hermanas es el alzireño Bernat Montagud, tanto en libros dedicados al santo como en otros de carácter divulgativo sobre el patrimonio de la ciudad. Debido a su naturaleza, a pesar de servirnos como base para el presente estudio, carecen de referencias completas a las fuentes textuales, dándose una visión sesgada de la iconografía estudiada.

continuación, y algunos estudios parciales de Carrasgo Urgoiti¹⁰, de los que también hablaremos, poco ha trascendido al ámbito nacional, quedándose en una historia vinculada a unos santos locales, si bien su importancia, relacionada con el asunto de la conversión del Islam al cristianismo, es un claro ejemplo de permeabilidad social¹¹ que no ha sido explotado por los investigadores que se han dedicado a dicho asunto.

Breve biografía del santo

Ahmed ibn Al-Mansur (más conocido como Amete en la mayor parte de las fuentes textuales), nació hacia el año 1135 en Pintarrafes (o Pintarrafecs) una pequeña localidad cerca de Carlet perteneciente a la jurisdicción de Alzira, siendo hijo del emir de la taifa de Carlet, conocido como Al-Mansur o Al-Manzor. Su educación se desarrolló en la corte del rey de la taifa de Balansiya (Valencia). El primer dato conocido de su vida se fecha en 1156 cuando fue enviado por el rey musulmán como embajador a la corte catalano-aragonesa de Barcelona para negociar con Ramón Berenguer IV la liberación de unos prisioneros de guerra, hecho que no consiguió. En su camino de vuelta, perdido por la montaña, un coro angelical lo llevó hasta el monasterio de Santa María de Poblet. Atraído por la monumentalidad de la fábrica, pidió alojamiento y allí comenzó su conversión, que se fraguó primero con la despedida de su criado y, después, con la participación activa en las actividades del cenobio. En dicho lugar fue bautizado como Bernardo y pronto ordenado monje de la congregación, decidiendo dedicarse a predicar la palabra de Dios y convertir a otros musulmanes. Para tal fin visitó a una tía suya en Lérida, su primera “conquista” como monje, ya que rechazó la fe musulmana para abrazar el cristianismo. Tras ello, en 1181 volvería a su ciudad para intentar convertir a su familia. El hecho de que volviera como cristiano no sentó nada bien a sus congéneres, y tan solo consiguió dicho fin con sus dos hermanas, Zaida y Zoraida, que fueron bautizadas como María y Gracia. Su hermano, heredero del trono, al saber que también Zaida y Zoraida habían sucumbido a las prédicas de Bernardo mandó capturarlos, por traicionar a su familia y a su fe. Intuyendo que algo así sucedería, estos se habían dado previamente a la fuga para, una vez tomada distancia de sus congéneres, continuar su labor evangelizadora. Es aquí, en esta huida, donde comienza la escena de martirio que se representa en la tabla que nos ocupa, que describiremos a continuación con mayor detalle.

Los tres futuros santos fueron descubiertos llegando a Alzira por un barquero que buscaba la recompensa ofrecida por el príncipe de Carlet. Avisando a Almanzor, este llegó y arrojó a Bernardo una lanza que por obra divina no le alcanzó, sino que impactó con una piedra, cuya marca ha sido venerada desde entonces. Almanzor, sorprendido por este hecho, intentó de nuevo convencerlo y ofrecerle clemencia si volvía a la fe islámica, promesa que fue rechazada. Ante tal negativa, mandó el príncipe musulmán que lo maniatasen fuertemente y que los guiasen al paradero donde permanecían Gracia y María. Durante este trayecto, que los cronistas y hagiógrafos comparan con el calvario de Cristo, el santo fue escupido, insultado y flagelado con varas y ramas de zarzales, improperios que aceptaba pensando en la Pasión del Salvador. Sus hermanas, al verlo en tal estado, lo estrecharon entre sus brazos, y criticaron el trato vejatorio de su hermano. Fue entonces cuando los verdugos tras una señal de Almanzor ataron los brazos de Bernardo a un árbol, hecho que alegró al santo al tener forma de cruz, dando gracias al Señor. No fue su

¹⁰ CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996).

¹¹ Este término es acuñado, vinculado con los personajes citados, por RUCQUOI, Adeline (2013): p. 150.

hermano el que le dio la estocada con un clavo en la frente maniatado, sino el propio barquero, con los útiles que guardaba para reparar sus naves. Fueron necesarios diversos golpes para que finalmente falleciera el santo tras clamar en voz alta su adhesión a la fe cristiana y alentar a sus hermanas a no reconvertirse. Muerto Bernardo, creyó Almanzor que ya le sería fácil reducir a sus hermanas a sus deseos y comenzó para eso una larga serie de ofrecimientos. Todo fue inútil. Entonces Almanzor mandó acuchillar a las mártires, quienes, como su hermano, dieron gracias a Dios por la virtud de morir como cristianas. Sus cuerpos fueron enterrados por los mozárabes en los arrabales de Alzira. Años más tarde, las huestes de Jaime I, al encontrarlos, tras la conquista de esta ciudad (1242), mandó construir en su memoria una ermita en el lugar de martirio de los tres hermanos, si bien más tarde sus reliquias fueron escondidas por miedo a que fueran profanadas por los musulmanes. No fue hasta 1599 cuando estas se recuperaron, y en 1603, gracias a las gestiones de Felipe III fueron trasladadas a Poblet, si bien debido al malestar que suscitó este hecho se decidieron repartir entre Carlet (ciudad natal de los santos), el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia –bajo el patrocinio del Arzobispo San Juan de Ribera, uno de los máximos coleccionistas de este tipo de elementos sacros–, y Alzira, donde fueron profanadas en la Guerra Civil. Todo este proceso fue narrado por Jaime Bleda, uno de los más conocidos apologistas de la expulsión morisca en su *Corónica de los moros* (1618) como ejemplo de cómo debió de ser la conversión de los musulmanes pero que según él, por desgracia, no sucedió así por la intransigencia política y religiosa de este pueblo.

Fuentes para el estudio iconográfico de la obra

Poseemos pocas referencias coetáneas al hecho referidas al martirio de estos santos en o, incluso, del momento en el que se pintó la tabla que nos ocupa. Algunos autores como Ángel Fabra¹² han realizado la tarea de enumerarlas dependiendo de su idioma o tipología. Esta tría previa nos es útil a la hora de buscar las distintas narraciones que en dichos textos se dan, así como las mínimas diferencias en los detalles en la exposición de los hechos. A continuación detallaremos brevemente aquellas fuentes que mayor información nos han aportado en el estudio de la tabla y la iconografía que se representa.

Una primera tipología de fuente, si bien bastante parca en descripciones, estaría compuesta por un conjunto de diversos martirologios latinos, principalmente vinculados con el ámbito monástico y, aún más, con el Císter. En ellos se exponen de modo sintético la vida y milagros de estos personajes¹³. Tal vez el más significativo sea el *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito cistercio* de Ángel Manrique (1613). Es en el segundo volumen (pp. 184-185) dedicado a los santos del siglo XII, donde se habla del martirio de Bernardo y sus hermanas, magnificando su carácter pasional¹⁴. Tal vez lo

¹² Una selección de las mismas, sin estudio crítico de sus aportaciones e incluso algunas imprecisiones respecto al material con el que trabaja, podemos encontrarlo en: FABRA PÉREZ, Ángel (1994): pp. 19-21.

¹³ Si bien de modo sintético, como se indicó, estos textos fueron mucho más explícitos que otros compendios hagiográficos como los de Jacobo Lobecio, Alonso de Villegas o Juan Marieta, quienes nos legaron alusiones realmente marginales al martirio de Bernardo, de ahí que no incluyamos un estudio más detallado de los mismos en el artículo.

¹⁴ Otro ejemplo similar, vinculado con la historiografía de esta orden serían los comentarios que del martirio de Bernardo realiza Chrysostomo Henriquez en su obra *Corona Sacra de la Religión cisterciense* (1624): capítulo 7.

más curioso de este primer texto es que se trata de los pocos en los cuales se atribuye directamente a Almanzor el asesinato de Bernardo, y no al barquero bajo las órdenes del mismo, tal vez para aumentar el dramatismo de la escena. En una misma línea, aunque sin esta diferencia argumental, encontramos las narraciones de Arnaldo de Uvion, Hugo Menardus, Crisóstomo Enríquez o Felipe Ferrario, todos ellos autores de catálogos martiriales con breves descripciones hagiográficas¹⁵.

Por otra parte debemos distinguir los textos o crónicas históricas que insertan la vida de san Bernardo en la época de la conquista cristiana peninsular, como ejemplo de conversión, si bien la mayor parte de ellas son del siglo XVI y se ven influidas por el debate religioso de la conversión morisca. El ilustre Pedro Antonio Beuter, primer cronista del Reino de Valencia, incluyó alusiones a los mártires en su *Primera part de la Història de València...* (Valencia, 1538), en su capítulo 19 del libro primero¹⁶. Esta historia se enmarca en la glorificación de Jaime I y en la necesidad de mostrar las buenas obras del santo, incluso en la redención de cautivos. En este caso no solo inculpa a Almanzor de su asesinato sino a la población musulmana del lugar, al afirmar que “los agarenos de Carlet estuvieron tan alterados de ver que Bernardo se havia llevado sus hermanas acordaron de perseguirle y de hecho le buscaron hasta que le hallaron [...] Entonces los infieles bestiales y furiosos hincaron un grueso clavo en la cabeza de Bernardo y degollaron a las dos hermanas”¹⁷. Además, como señalara Carrasco Urgoiti¹⁸, sirvió como modelo para el dominico Antonio Vicente Doménec y *Historia general de los santos... del Principado de Cataluña*, donde cita expresamente al historiador valenciano¹⁹.

Beuter marcó el patrón con el que otros cronistas de la Corona de Aragón como Martín Viciano o Gaspar Escolano²⁰, con una ideología similar de glorificación pseudohistórica, criticaron la ferocidad islámica y la magnanimidad del Conquistador. De hecho, parte de estas ideas son recogidas y magnificadas por Jaime Bleda, como se citó anteriormente, en su alegato contra la terquedad morisca a su conversión, utilizando el relato bernardino como ejemplo de las malas artes islámicas contra los cristianos, incluso con aquellos conversos²¹.

Por otro lado encontramos las monografías sobre la vida del santo, que son, en su mayor parte, fruto del interés postridentino de codificar las historias de los mártires del catolicismo. Una de las más conocidas fue la obra de Honorato Gilvau y Castro, quien se centra, principalmente, en los elementos anti-islámicos de la historia, describiendo a la familia de Bernardo como “infieles paganos [...] ministros de Sathanas”²², no aportando

¹⁵ Dentro de esta línea podríamos haber incluido el martirologio de Juan Tamayo Salazar, que entre 1651 y 1659 publicara en 6 volúmenes en Lyon, si bien se ha demostrado cómo gran parte de sus narraciones son inventadas o modificadas, siguiendo la estela de otros autores como Jerónimo Román de la Higuera, de ahí que por su discutida veracidad no lo destacáramos en el elenco citado.

¹⁶ La primera narración la amplía ligeramente en la versión castellana de la misma obra titulada *Primera parte de la Crónica general de toda España* (Valencia, 1546).

¹⁷ BEUTER, Pedro Antonio (1538): pp. 45-46.

¹⁸ CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996): p. 208.

¹⁹ DOMÉNEC, Antonio Vicente (1630): libro 2, pp. 251 y ss.

²⁰ ESCOLANO, Gaspar (1610): libros 24 y 25.

²¹ BLEDA, Jaime (1618): libro 7, capítulo 33.

²² GILBAU Y CASTRO, Honorato (1600): pp. 47-48.

ninguna diferencia considerable en cuanto a la descripción del martirio. Por otro lado, una de las más significativas dentro de este género sería la que escribió en 1636 Alfonso del Castillo Solórzano titulada *Patrón de Alzira. El Glorioso Martir San Bernardo de la Orden del Cister*. Su descripción de la vida de los mártires es tan específica que incluso determina cuál fue el árbol al que fue atado Bernardo, indicando que se trataba de un aliso²³. Por otro lado, este texto es sumamente curioso pues actualiza al siglo XVII la historia de Bernardo no porque la traslada cronológicamente sino porque se refiere a diversos aspectos de su vida con terminología moderna. Así pues indica que el santo vestía “a la morisca”²⁴, término habitual en la literatura de los siglos XVI y XVII para referirse a los atuendos islámicos del momento²⁵, o, por otro lado cuando justifica la necesidad de la conversión, utiliza símiles entre religiones parecidos a los que utilizaban los Antialcoranes un siglo antes, demostrando por qué Mahoma no puede ofrecer las mismas posibilidades y bonanzas que Cristo, insistiendo en el cristianismo como verdadera fe y criticando la “secta islámica”²⁶. Otro hecho curioso de esta fuente es que mezcla, como sucede, por ejemplo, en las narraciones de entradas triunfales del momento, la narración meramente hagiográfica con aspectos mitológicos clásicos, hablando de diversas divinidades paganas relacionadas con la sabiduría o los fenómenos naturales, convirtiéndose pues, más que en una fuente para analizar la iconografía medieval de la obra, en una actualización de la historia dedicada para un público acostumbrado a este tipo de digresiones.

Por otra, debemos citar las obras dramáticas que surgieron narrando este hecho milagroso. En este caso destaca el texto *Buen moro, buen cristiano: gran comedia, en tres jornadas* (1648) obra de Felipe Godínez (1585-1659)²⁷. Concebido para ser representado en las fiestas de la Asunción de la Virgen y conmemorar la santidad de personajes ilustres vinculados a la historia del Monasterio de Poblet, en él no solo se traza la vida de los mártires de Alzira, sino que, además, toda su biografía se enlaza la devoción mariana siguiendo la estructura medieval hagiográfica vinculada con los ciclos de milagros martiriales, sintetizando algunas leyendas surgidas en torno a la historia de un noble moro que se hizo cristiano. De todos modos esta obra no puede considerarse una fuente objetiva para trabajar la iconografía del santo, pues en ella Bernardo muere en Poblet y no en las cercanías de Alzira como se ha comentado. A pesar de ello sí que tuvo trascendencia al influir en otras piezas teatrales, como en la conocida *Los tres hermanos del cielo y*

²³ El aliso es un árbol de la familia de las betuláceas, de unos diez metros de altura, copa redonda, hojas alternas, trasovadas y algo viscosas, flores blancas en corimbos y frutos comprimidos, pequeños y rojizos. Se trata de una especie arbórea frecuente en esta región. El aliso se conocía en la España islámica con el nombre de zān. Vid. CARABAZA CARABAZA, Julia María (2004): pp. 81-82.

²⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 120.

²⁵ BERNIS, Carmen (2001).

²⁶ Vid., por ejemplo, el discurso que realiza a su tía en Lleida para convertirla. CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 125.

²⁷ BNE. Mss/16437. GODÍNEZ, Felipe (1648). Para un estudio detallado vid. CARRASCO URGOITI, María Soledad (1981). Esta autora defiende que la presente obra se escribió en un momento en el que ya no había en la Península prácticamente criptomusulmanes a quien convertir, pero la población se enfrentaba con las consecuencias de su expulsión, y se hallaba dividida respecto a la licitud religiosa y moral de la medida que tomó Felipe III. De ahí que en el título se recurra a darle la vuelta a una expresión muy utilizada en dicho momento, principalmente por los apologistas del destierro, como Damián Fonseca cuando ponen en boca de los nuevos convertidos la sentencia “Nunca de buen moro buen cristiano”, junto con la de “Mi padre moro, yo moro”, dándose pues, una imagen un tanto idealizada y positiva del fenómeno converso.

Mártires de Carlete, adaptación de la misma realizada por el zaragozano actor y autor Francisco de la Calle en 1660, que sería representada en Valencia por dichas fechas²⁸.

Para finalizar también es necesario citar la existencia de diversas piezas litúrgicas de carácter devocional. Montagud recoge en sus publicaciones algunos Gozos vinculados con el martirio del santo, aunque no precisa su cronología²⁹. Compara los que derivan de Carlet y aquellos alzireños, encontrándonos pequeñas variaciones. Tal vez una de las más significativas es que los segundo de ellos rezan: “Y en tu frente tersa y clara/Con un clavo han taladrado”, incidiendo en la coloración del rostro de Bernardo, característica que la pieza que nos ocupa también presenta, como si el hecho de ser cristiano hubiera servido para cambiar el color de su piel frente a los infieles musulmanes.

Una vez esbozadas las principales fuentes que han descrito la vida de los mártires nos centraremos en el estudio de la tabla del museo de la seo valentina.

Análisis de la tabla de la catedral de Valencia y problemas de método sobre la alteridad visual

Si relacionamos los textos citados con anterioridad con aquello que aparece en la obra que nos ocupa encontramos algunas diferencias significativas. Por economía narrativa el artista ha aunado en una sola escena dos partes de la narración, creando cierta simetría entre ellas. El martirio de los tres personajes no se realizó de modo simultáneo, sino primero el de Bernardo y luego el de las hermanas. Todo ello podría venir dado por su situación en el retablo, que debería incluir otras escenas de la vida de los diversos santos representados. Teniendo en cuenta el diseño de la mazonería esta pieza debería ubicarse en la parte superior de la calle, y por tanto no debería de ser la escena final con la vida de san Bernardo y sus hermanas, sino que incluso se podría hacer mención a la recuperación de sus cuerpos por parte de Jaime I, hecho crucial en su hagiografía.

Por otro lado el artista ha obviado el atar al primero de ellos a un árbol, elemento característico de su iconografía, detallado por todas las fuentes conservadas. Ha preferido situarlo en el suelo para crear el paralelismo con el asesinato de sus hermanas, siendo el clavo el único elemento que nos remite directamente al martirio del santo así como el hábito blanco que porta. Así pues, Bernardo no muere con los brazos en cruz, sino en actitud orante, al igual que una de sus hermanas que mantiene las palmas de las manos unidas. Por otro lado, las figuras de María y Gracia, junto al verdugo que limpia la espalda recurren a los convencionalismos en las escenas de martirio femenino de la época, con sus vestidos ricos y cabellos largos.

Asimismo, un hecho que llama la atención es el color de la piel de los personajes representados. Salvo el soldado que se encuentra de pie sobre Bernardo, con una tez algo negruzca (tal vez por el estado de conservación que hace resurgir el bol rojo de la capa de preparación), el resto son blancos, no solo los santos, a quienes los textos litúrgicos describen de este modo como sinónimo de pureza, a pesar de ser conversos del Islam, sino el resto de personajes, no cayendo en los convencionalismos de monstrualización o deformidad anatómica atribuidos, en muchas obras medievales, a los musulmanes³⁰.

²⁸ <http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4734&-mode=indice&-fromLetter=12> (consulta 15/11/2016).

²⁹ MONTAGUD, Bernardo (1995): p. 35.

³⁰ MONTEIRA ARIAS, Inés (2012); SABBATINI, Ilaria (2010); STRICKLAND, Debra Higgs (2003).

Los dos personajes situados al centro que contemplan la acción sin actuar podrían relacionarse con los dos sirvientes o criados de Almanzor que, según el texto de Alonso de Castillo, conducen a Bernardo a su martirio³¹. Ambos portan una adarga. Este armamento defensivo se trata de un escudo de cuero –generalmente de piel de vaca o de antílope– que solía cubrir el cuerpo, caracterizado por su peculiar forma bivalva. Sabemos que en la Edad Media había sido usado especialmente por los musulmanes, principalmente durante el siglo XIII, cuando se introdujo en la Península Ibérica procedente de las tropas musulmanas del norte de África³². Las adargas usadas por los andalusíes, como se ha indicado con anterioridad, tenían forma de corazón o de dos óvalos superpuestos (Fig. 2). Esta arma estaba concebida más bien para desviar un golpe que para pararlo, pues siendo de material ligero, era un escudo grande, especialmente adecuado para luchar con la lanza. Tal y como estudiara Bernis, en 1611 Covarrubias la definió como “un género de escudo hecho de ante del que usan en España los ginetes de las costas que pelean con lanza y adarga”³³.

Cada una de las adargas de los personajes citados presenta una decoración distinta. El que se encuentra a la izquierda, que además viste un tocado a la moda musulmana, viene decorado con la *khamisa* o mano de Fátima, uno de los iconos más importantes para el Islam, particularmente para los chiíes, siendo un símbolo de providencia divina, generosidad, hospitalidad y fuerza/poder, de ahí que sirviera para decorar un armamento defensivo³⁴. Así pues, debido a su vestimenta, así como a la iconografía de su escudo, no dudamos en que sea un musulmán de la corte del hermano de Bernardo que acudió a martirizarlo, si bien en la iconografía hispánica las adargas de la Edad Media y Moderna suelen estar decoradas con motivos vegetales o grotescos, elementos heráldicos, y, ya más tarde, en algunos casos con el símbolo de la media luna. Tal vez pueda deberse a una elección personal del artista o comitente que no perturbaría, en absoluto, la citada identificación. Curiosamente, algunos autores que se acercaron al estudio de la tabla, casi siempre desde el punto de vista no artístico, sino hagiográfico, pensaron que esta mano estaba vinculada con el escudo de armas de los Almanzor y no con la *khamisa*, hecho erróneo desde el punto de vista histórico³⁵.

Por el contrario, el otro personaje que le acompaña nos plantea mayores problemas. Este no parece portar un tocado a la moda musulmana (o al menos no se conserva, pues aparecen lagunas en la película pictórica), y en su escudo se puede ver la estrella de seis puntas. Por un lado podríamos opinar que se trata de un elemento muy común en la decoración ornamental de las artes suntuarias nazaríes hispánicas basado en un motivo estrellado generado por dos cuadrados girados 45 grados y que, por ello, no tendría ningún simbolismo sino que ejemplificaría esos motivos geométricos que indicamos que solían decorar las adargas, interpretación totalmente plausible. Pero, a su

³¹ CASTILLO SOLÓRZANO, Alfonso de (1636): p. 178.

³² SOLER DEL CAMPO, Álvaro (2000): p. 228.

³³ BERNIS, Carmen (2001): pp. 327-328.

³⁴ No nos extenderemos en los valores de dicho símbolo en la iconografía medieval, para ello remitimos a los siguientes estudios: GUÉNON, René (1932); HERBER, J. (1927); PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985); SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013).

³⁵ MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1954): p. 119. Este autor fue un escritor y canónigo de Carlet, archivero de la parroquia de San Esteban de Valencia. También él escribió en 1959 una biografía de estos santos repitiendo dichos errores.

vez, también podríamos relacionar dicho elemento con el conocido sello de Salomón o estrella de David, aspecto que nos puede hacer repensar la identificación de dicho personaje. El hecho de que este no aparezca caracterizado como el resto, si bien su tez es blanca, nos puede plantear la posibilidad de que se trate de un judío, pues esta estrella, para gran parte de la tradición historiográfica, podría entenderse como uno de los emblemas de su religión. De este modo, se representarían los dos máximos enemigos del cristianismo juntos, martirizando a santos ejemplares. Esta interpretación que podría encajar con el sentir medieval, tal y como representó el artista Joan Reixach en esta misma zona geográfica en las diversas escenas de la Pasión, donde judíos y moros castigan a Cristo, debe de ser tomada con cautela por distintas razones³⁶.

Según Joan Molina³⁷ y Giuseppe Capriotti³⁸, dos importantes especialistas sobre la imagen del judío en el arte medieval europeo, este tipo de símbolos no debe de ser definitorio para clasificarlos, es necesario atender a la recontextualización de las imágenes en función de sus usos, localización y público, pues el estudio de la representación del hebreo casi siempre acababa siendo un fin en sí mismo, obviando el interés por determinar el objetivo que condicionó la concepción de las obras o el propio estatus y espectadores de las mismas. Para el investigador italiano, “individualizar en clave de lectura única la imagen del judío que dé sentido a todos los temas antisemíticos del territorio seleccionado es todavía una operación no solo difícil, sino también epistemológicamente poco correcta, porque se tendería a reducir la complejidad histórica de fenómenos presumiblemente muy peculiares dentro de teorías sistemáticas pre-construidas, como aquella del chivo expiatorio”³⁹.

En este caso no poseemos más referentes que su situación en una capilla lateral de la Catedral, y aunque es habitual este tipo de prácticas condenatorias ante las religiones opuestas al cristianismo, situando ambos enemigos en una misma tabla, no existe ninguna fuente –o al menos no ha aparecido a día de hoy– referida a esta obra que nos indique que ciertamente se representan ambos credos en la historia de Bernardo. Por si fuera poco, la estrella de David o sello de Salomón es un símbolo complejo en sí mismo y no perteneciente únicamente al judaísmo. Así lo indica claramente Scholem en su libro dedicado al mismo⁴⁰. Según este autor, las fuentes de la estrella no podemos encontrarlas ni en el judaísmo bíblico ni rabínico, ni tampoco en aquellos escritos dedicados a la vida religiosa, sino más bien en textos ligados a la magia y la cabalística. Es decir, aunque en muchos ejemplos de la cultura visual medieval y moderna se relacione el hexagrama con los judíos, no fue siempre algo connatural a ellos como representación de su religión en conjunto, sino con un aspecto en concreto de sus tradiciones más ocultas; no en vano

³⁶ Son muchas las publicaciones que trabajan esta relación conflictiva entre religiones en la zona valenciana y peninsular. Para un estudio más detallado recomendamos la lectura de: VIDAL BELTRÁN, Eliseo (1974); MANN, Vivian; GLICK, Thomas; DODDS, Jerrylinn (1992); NARBONA, Rafael (2012); NIRENBERG, David (2014). De modo más concreto y relacionado con el uso del arte y su percepción en el diálogo interreligioso valenciano vid. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2012).

³⁷ MOLINA FIGUERAS, Joan (2008); MOLINA FIGUERAS, Joan (2002).

³⁸ CAPRIOTTI, Giuseppe (2014).

³⁹ “Individuare una chiave di lettura unica che dia senso a tutti i temi antebraici diffusi sul territorio selezionato è tuttavia un’operazione non solo difficile, ma anche epistemologicamente poco corretta, perché tenderebbe a ridurre la complessità storica di fenomeni talvolta molto peculiari entro teorie sistematiche precostituite, come ad esempio quella del capro espiatorio” (ibid., p. 9).

⁴⁰ SCHOLEM, Gershom (2008).

recordemos que en territorios como Italia se prefirió utilizar el escorpión en el pecho para identificarlos y no la estrella de David. Además, por otro lado, los árabes, que en general también mostraron un interés extraordinario en todas las ciencias ocultas, sí que emplearon a menudo el sello de Salomón y el escudo de David sin hacer distinción de los dos emblemas, cuyo uso se remonta a la magia judía preislámica. Además de esta vinculación con la magia, el hexagrama se utilizó desde muy temprano con fines decorativos, de conformidad con su tradición ornamental⁴¹. Así pues, por todo lo expuesto, creemos que la intuición de considerar que se representan los enemigos de la cristiandad a partir de un solo símbolo y sin más atributos que este para hacerlo no es razón suficiente, deberíamos esperar a tener más pruebas al respecto relacionadas con este retablo para poder hacerlo, ya que tampoco las fuentes de la historia de Bernardo nos incitan a pensar en ello.

Tal vez esta hipótesis de identificación se podría sustentar si se trabaja de modo paralelo con el verdugo que va a introducir el clavo en la testa de Bernardo, que lleva un tocado diverso al resto y bastante similar (que no exactamente idéntico) al que el IV Concilio de Letrán (1215) obligara a portar a los judíos, si bien también podría relacionarse con ciertas prendas de origen borgoñón que fueron utilizadas por nobles del momento. Dicho personaje, además, presenta una posición bastante similar a las escenas de recrucificaciones de Cristo que, desde hacía algunos años, se habían popularizado en diversos ámbitos peninsulares⁴², como sucede, por ejemplo, en el retablo de Felanitx de Guillem Sagrera, si bien este está datado en el siglo XIV, aunque recogiendo una tradición anterior. Además, curiosamente, es el individuo que porta unas vestiduras más ricas de todo el conjunto el que podríamos relacionar más con la figura de un príncipe –como fue Almanzor– o con un prestamista –oficio con el que eran identificados los hebreos– que con los atuendos de un barquero, hecho bastante significativo. Por último, el soldado que porta la adarga con la estrella de David es el que mira fijamente hacia el martirio de Bernardo, mientras que el otro lo hace al lado contrario. Tal vez podría ser un simple recurso compositivo y estamos cayendo en la sobreinterpretación al cuestionarnos esta idea, pero, como se ha señalado, 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). Tal interpretación, a falta de algún documento más que a día de hoy no se conserva, debe de ser tomada con cautela y aquí no podemos más que sugerirla y reflexionar sobre ella, esto es, plantearla, pero no declarar abiertamente que de lo que aquí hablamos sea de judíos y musulmanes, sino de una escena martirial donde algunos personajes plantean una ambigüedad complicada de descifrar con las fuentes que ahora disponemos.

Tampoco ayuda a nuestro cometido el comparar esta tabla con otras del mismo territorio o incluso de la Península Ibérica donde sabemos que aparecen judíos de modo fehaciente⁴³. Por citar algunas piezas consultadas, poco tiene que ver el modo de

⁴¹ Ibid., pp. 81 y 101.

⁴² ESPÍ FORCÉN, Carlos (2009); MOLINA FIGUERAS, Joan (2008).

⁴³ Sobre la imagen del judío en el arte español un libro de referencia sería el de RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008). Este trabajo generalista debe ser completado por otros como el de MANN, Vivian (coord.) (2010). Las últimas aportaciones a dicho asunto serían las siguientes: SERRA DESFILIS, Amadeo (2016); PORTMANN, Maria (2016). Tenemos constancia que se está realizando una tesis doctoral sobre este tema por el investigador Rubén Gregori en la Universitat de València, con quien hemos conversado sobre la tabla que nos ocupa.

representar este personaje con cómo Reixach retrata a los judíos en sus diversas predelas o tablas de la Pasión de Cristo, con cómo lo hiciera Lluís Borrassà en 1415 en el *Retablo de San Francisco* conservado en el Museu Episcopal de Vic, o, por citar un par de ejemplos más, con su visualización en el frontal de Vallbona de les Monges o la predela de Sigena conservados ambos en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Esta falta de similitud nos lleva a reafirmar el difícil paralelismo entre la representación “convencional” del judío en la Edad Media hispánica con la que aparece en la tabla de la Catedral de Valencia.

Por tanto, la lectura iconográfica de la tabla valenciana, dentro de un altar dedicado a san Gregorio y a Bernardo Mártir, debemos relacionarla con una exaltación del martirio y pasión del príncipe musulmán converso y de la virginidad de sus hermanas, todo ello dentro de un posible discurso de defensa del cristianismo frente a las otras religiones del libro que cohabitaban en la capital del Turia.

Proyección iconográfica vs tradición textual

Escasas piezas conservamos con la iconografía de san Bernardo de Alzira en periodo medieval y moderno. Bernat Montagud⁴⁴ cita una escultura del santo en el Monasterio de la Valldigna del siglo XIV que aparece inventariada en el Archivo del Reino de Valencia (ARV. Sala de Governació, nº 3953).

Pocas noticias más tenemos de tablas o esculturas con dicha iconografía. Debemos esperar casi dos siglos para ello. Gracias a Jayme Servera⁴⁵ sabemos que en el 1609, una vez encontrados los restos de los santos, se construyó un relicario en bronce –hoy perdido, pero copiado y reproducido siguiendo su modelo– con la propia forma escultórica de la tríada de los hermanos para conservarlos y evitar que fueran profanados por los infieles, hecho que indica más una visión crítica ante el infiel o morisco más que un uso de la imagen para convertir. Este tipo de relicarios continuará realizándose, en distintos momentos históricos hasta la actualidad, para conmemorar los aniversarios del culto bernardino en las localidades de Alzira y Carlet.

A pesar de esta escasez, Carrasco Urgoiti⁴⁶ insinúa que el culto a Bernardo y sus hermanas se intensificó durante la Edad Moderna, principalmente durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando se cifraban muchas esperanzas en la catequesis de los moriscos, si bien no aporta ningún dato que lo certifique, más que una referencia a los estudios de Boronat y Joan Reglá sobre la existencia de unas amplias morerías en Carlet (290 casas) y Alzira (34 en este caso), así como las pequeñas capillas o eremitorios que a partir de 1558 se crearon en la zona, lugar de devoción que no tenía nada que ver con la conversión entendida como un fin en sí mismo⁴⁷. A todo ello la investigadora anteriormente citada añade que en 1603 el abad de Poblet fue en persona a recoger parte de las reliquias de los santos que se piensa fueron halladas en 1599 por influencia de fray Simón de Rojas, hecho importante en lo que respecta a la difusión de su culto pero no en su uso evangelizador con la minoría morisca, que, además, en la zona catalana era más

⁴⁴ MONTAGUD PIERA, Bernat (1995): p. 57.

⁴⁵ SERVERA, Jayme: 1699.

⁴⁶ CARRASCO URGOITI, Soledad (1996): p. 203.

⁴⁷ La autora llega a utilizar la palabra “fundación”, como si de cenobios se tratara, cuando son más bien pequeños espacios de culto o de peregrinación popular.

bien reducida. Tal vez por ello finaliza su estudio indicando que la tradición hagiográfica de este trío de santos merecería un estudio más profundo.

Como hemos dicho, una de las pocas representaciones del santo realizadas en momentos de evangelización morisca en Valencia fue la que ejecutó Francisco Ribalta en el retablo de San Jaime de Algemesí (1603), que Enric Olivares relaciona con la escena del descubrimiento del cuerpo de Santiago que se había plasmado en otra de los lienzos del conjunto para “acercar el milagro a la realidad cotidiana de los fieles y relacionarlo a su vez con el descubrimiento de las reliquias de san Bernardo de Alzira y sus hermanas, hecho ocurrido cerca de Algemesí pocos años antes de la ejecución del retablo y en el que el patriarca Ribera –cuyo rostro resulta muy similar al del obispo Teodomiro– tomó parte de manera protagonista”⁴⁸. En esta obra, perdida en parte por culpa de la Guerra Civil, no se recurrió a la tradicional iconografía descrita con anterioridad, sino que se lo representó vestido con indumentaria principesca de inspiración oriental complementada con capa y turbante. De modo acertado, Olivares⁴⁹ opina que la inclusión de esta figura en el retablo está vinculada no solo con el hecho citado con anterioridad, sino también con la demostración paradigmática del musulmán verdaderamente convertido al cristianismo y que renunció a los placeres de la vida mundana.

De hecho, sabemos que Ribalta no solo pintó al santo en este retablo, sino que fue el encargado de reproducirlo en otras series, como la de valencianos ilustres del Monasterio Jerónimo de la Murta, en Alzira, así como en pequeños lienzos de localidades colindantes, la mayor parte de ellos a día de hoy perdidos y conocidos por copias del XIX y XX⁵⁰. Estas imágenes debieron de servir para el relieve en mármol que realizara el genovés D. Solario sobre dibujo de P. Pontons a finales del siglo XVII que se conserva en el ático de una de las portadas del altar mayor del presbiterio de la Catedral de Valencia, vinculándose esta imagen con la representación de los principales santos valencianos.

Esta escasez de reproducciones visuales del martirio de Bernardo contrasta con lo que sucede con sus alusiones en las fuentes textuales, principalmente en las crónicas históricas nacidas en los siglos XVI y XVII. La mayor parte de ellas, como se ha indicado, dedican un apartado relativamente amplio a los santos, si bien con una clara intención anti-islámica de crítica por el pasado bárbaro valenciano, siguiendo una estructura similar a cómo la historiografía cordobesa recupera la historia de Aurea, Adolfo y Juan, hijos de padre musulmán y madre cristiana, que fueron martirizados en Córdoba en el siglo IX dentro de la política de cristianización del espacio urbanístico de dicha ciudad⁵¹. Esta patente diferencia en cuanto a número y uso de la imagen y texto es significativa, o bien se han perdido gran cantidad de obras del momento, o el discurso fue más literario que visual, dentro del humanismo cristiano que se puede ver en obras de otros literatos como López Madera, Ambrosio de Morales o Pedro Díaz de Ribas⁵².

Como última razón posible de esta disociación entre el número de representaciones visuales y el uso que de esta iconografía se hace en la literatura escrita debería también

⁴⁸ OLIVARES TORRES, Enric (2010): p. 102. Partes de estas apreciaciones ya habían sido anotadas con anterioridad por otros autores como DARBY, Delphine Fitz (1938): pp. 95-96.

⁴⁹ OLIVARES TORRES, Enric (2010): p. 115.

⁵⁰ MONTAGUD PIERA, Bernat (1983).

⁵¹ MONTEIRA ARIAS, Inés (2014); URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2003).

⁵² Sobre este aspecto vid. URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2016).

considerarse la circunstancia de que algunas obras hayan sido mal interpretadas iconográficamente y, por ello no figuren en el catálogo temático al ser confundidas con asuntos vinculados con la hagiografía de otros santos, aspecto que dificulta nuestro cometido.

De todos modos, a pesar de estas cuestiones que no podemos resolver a día de hoy, el estudio de esta tabla nos ha servido para difundir la iconografía de estos santos locales que sí que tuvieron cierta trascendencia principalmente en el mundo moderno, y cuyo auge se vio aumentado en los siglos XIX y XX debido al fervor local popular con toda una serie de plafones cerámicos y esculturas que no hemos tratado por alejarse del periodo que nos ocupa. También a través de estas líneas se ha reflexionado no solo sobre estos aspectos sino también de la necesidad de individualizar cada caso de estudio a la hora de identificar los personajes que aparecen representados así como su simbología, sin caer en errores relacionados con un discurso apologético del cristianismo frente a otras religiones, proponiendo nuevas reflexiones en torno a los soldados y verdugos que en la tabla valenciana aparecen representados.

Fuentes

BNE. Mss/16437. GODÍNEZ, Felipe (1648): *Buen moro, buen cristiano: gran comedia, en tres jornadas*.

BNE. Mss/15204. CALLE, Francisco de la (1660): *Los tres hermanos del cielo y Mártires de Carlete*.

Bibliografía

BERNIS, Carmen (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Ediciones el Viso, Madrid.

BEUTER, Pedro Antonio (1538): *Primera part d'la Historia de Valencia que tracta deles antiquitats de Spanya y fundacio de Valencia, ab totlo discurs fins al teps q lo inclit rey do Jaume Primer la conquista*. [sn], Valencia.

BLEDA, Jaime (1618): *Coronica de los moros de España*. Impresión de Felipe Mey, Valencia.

CAPRIOTTI, Giuseppe (2014): *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiabraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Gangemi Editore, Roma.

CARABAZA CARABAZA, Julia María (2004): *Árboles y arbustos en al-Andalus*. Marcial Pons, Madrid.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1987): *Historia de la iglesia en Valencia*. Arzobispado de Valencia, Valencia.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1996): *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*. Universidad de Granada, Granada.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1981): "De Buen moro, Buen cristiano: Notas sobre una comedia de Felipe Godínez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 30, nº 2, pp. 546-573.

CASTILLO SOLORZANO, Alonso de (1636): *Patrón de Alzira El Glorioso Martir San Bernardo de la Orden del Cister*. Pedro Verges, Zaragoza.

CERVERÓ GOMIS, Luis (1963): “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº 48, pp. 63-156.

DARBY, Delphine Fitz (1938): *Francisco Ribalta and his school*. Harvard Univesity Press, Cambridge.

DOMÉNEC, Antoni Vicenç (1630): *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña compuesta por el R.P.F. Antonio Vicente Domenec ... ; con sus indices conforme a la antigüedad de los obispados ; y añadida en esta vltima impresion de algunas addiciones, con la vida del autor, y à la postre de vna tabla...* Gaspar Carrich, Gerona.

ESCOLANO, Gaspar (1610): *Décadas de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Imprenta de Pedro Patricio Mey, Valencia.

ESPÍ FORCÉN, Carlos (2009): *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la Isla de Mallorca*. Objeto Perdido, Mallorca.

FABRA PÉREZ, Ángel (1994): *Bernardo, María y Gracia. Hijos de Carlet. Mártires de Alzira*. Cofradía Santos Patronos, Carlet.

FRANCO LLOPIS, Borja (en prensa): “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, el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado y las obras de Joan de Joanes”, *Sharq-al Andalus*.

FRANCO LLOPIS, Borja (2016): “Identidades «reales», identidades creadas, identidades superpuestas. Algunas reflexiones artísticas sobre los moriscos, su representación visual y la concepción que los cristianos viejos tuvieron de ella”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 281-300.

FRANCO LLOPIS, Borja (2009): *Espiritualidad, Reformas y Arte en Valencia (1545-1609)*. Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

FRANCO LLOPIS, Borja (2008): *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Servei de Publicaciones de la Univesitat de València – Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida, Valencia – Lleida.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2012): “La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d’Aragó”, *Afers*, nº 73, pp. 565-595.

GILBAU Y CASTRO, Honorato (1600): *Libro de la Vida, Martyrio, y algunos milagros de S. Bernardo martyr, natural del territorio de la villa de Alzira. Dirigido a los jurados de la villa de Alzira*. Junto al Molino de Rovella, Valencia.

GOIG COMPANY, Jaime (1880): *Historia de los ilustres mártires de Alcira. Bernardo, María y Gracia escrita en conmemoración del Séptimo Centenario del Martirio que sufrieron en 1180*. Imprenta de José Muñoz Ferriz, Alcira.

- GÓMEZ FRECHINA, José (2009): “Martirio de san Bernardo, María y Gracia”. En: *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 100-101.
- GUÉNON, René (1932): “La chirologie dans l’ésotérisme islamique”, *Le Voile d’Isis*, t. XXXVII, n° 149, pp. 289-295.
- HENRÍQUEZ, Chrysostomo (1624): *Corona Sacra de la religión cisterciense en que se refieren a las heroicas virtudes... de la orden de N.P.S Bernardo*. Ivan Meerbreck, Bruselas.
- HERBER, J. (1927): “La main de Fathma”, *Hespéris*, t. VII, pp. 209-219.
- HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu (1975): “Le gothique à Valence I”, *L’oeil*, n° 234-235, pp. 12-19.
- La Luz de las Imágenes* (1999): catálogo de exposición (Valencia, 1999). Generalitat Valenciana – Arzobispado de Valencia, Valencia.
- MANN, Vivian (coord.) (2010): *Uneasy communion. Jews, Christians, and the Altarpieces of Medieval Spain*. Giles, Londres.
- MANN, Vivian; GLICK, Thomas; DODDS, Jerrylinn (1992): *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. George Braziller, Nueva York.
- MANRIQUE, Angelus (1613): *Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium a condito cistercio*. G. Boissat, Lyon.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2008): “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)*. Bell-lloc, Gerona, 2008, p. 33-85.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2002): “Las imágenes del judío en la España medieval”. En: *Memoria de Sefarad*, catálogo de la exposición (Toledo, 2002-2003). Sociedad Estatal para la acción cultural exterior, pp. 373-379.
- MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1959): *Sang a la Ribera: sants Bernat, Maria i Gràcia*. Editorial Torre, Valencia.
- MONSÓ NOGUÉS, Andreu (1954): *La Vall d’Alcalà y sus egregias figuras Ahmet ben Almançor, Çaida y Çoraida*. Imprenta N. Navarro, Carlet.
- MONTAGUD PIERA, Bernat (1995): *Sant Bernat Màrtir. Fuentes literarias e iconográficas*. Comissió Falla Plaça Major d’Alzira, Alzira.
- MONTAGUD PIERA, Bernat (1983): *Monasterios Valencianos*. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2014): “Alegorías del enemigo: la demonización del Islam en el arte de la ‘España’ medieval y sus pervivencias en la Edad Moderna”. En: *Alegorías. Imagen y discurso en la España Moderna*. CSIC, Madrid, pp. 57-72.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

NARBONA, Rafael (2012): “El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto a la judería”, *En la España Medieval*, nº 35, pp. 177-210.

NIRENBERG, David (2014): *Neighboring faiths. Christianity, Islam and Judaism in the Middle Ages and Today*. University of Chicago Press, Chicago.

OLIVARES TORRES, Enric (2010): “Nuevas lecturas en torno al retablo mayor de San Jaime apóstol de Alghesí”, *Imago*, nº 2, pp. 95-116.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1985): “Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana”, *Al-Qantara*, t. VI, fasc. 1-2, pp. 397-450.

PEREDA, Felipe (2007a): *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons, Madrid.

PEREDA, Felipe (2007b): “Isabel I, señora de los moriscos: figuración como historia profética en una tabla de Juan de Flandes”. En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.): *Visiones de la monarquía hispánica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I, Castellón, pp. 261-282.

PORTMANN, Maria (2016): “The Conversion of Jews, Muslims and Gentiles depicted on Spanish Altarpieces during the 15th Century”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 321-336.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Universitat de Barcelona, Barcelona.

RUCQUOI, Adeline (2013): “Hispania, Sefarad, al-Andalus. Unidad y alteridad. Hacia una idea de Hispanidad. Discurso de ingreso de la doctora Adeline Rucquoi”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, 54, pp. 141-166.

SABBATINI, Ilaria (2010): “*Finis corporis initium animae*. La qualità morale del nemico nella rappresentazione del corpo tra epica crociata e odeporica di pellegrinaggio”, *Micrologus*, 20, pp. 1-18.

SARALEGUI, Leandro de (1942): “El Maestro del retablo montesano de Ollería”, *Archivo Español de Arte*, t. XV, nº 52, pp. 244-261.

SCHOLEM, Gershom (2008): *La stella di David. Storia di un simbolo*. Giuntina, Milán.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2016): “Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 301-320.

SERVERA, Jayme (1699): *Sermón en la fiesta anula que la muy insigne, noble y real Villa de Alzira consagró el día 23 de julio del año 1699, a su poderoso abogado el Ilustre Patrón San Bernardo Mártir*. J. De Bordaxar, Valencia.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): “La mano de Fátima”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 5, nº 10, pp. 17-25.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro (2000): “Adarga”. En: MORALES, Alfredo J. (com.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*, catálogo de la exposición (Sevilla, 2000). Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 228.

STRICKLAND, Debra Higgs (2003): *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval Art*. Princeton University Press, Princeton – Oxford.

TOLOSA, Lluïsa y otros (2011): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. III, (1401-1425)*. Alfons el Magnànim, Valencia.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2016): “Gregorio López Madera y las falsas antigüedades fenicias de Granada (1601) en el contexto metodológico de los estudios anticuarios de Ambrosio de Morales y Pedro Díaz de Ribas”. En: FRANCO LLOPIS, Borja y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, pp. 409-424.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2003): “La memoria del pasado en la cristianización de la mezquita de Córdoba durante la Edad Moderna”. En COLOMA MARTÍN, Isidoro, SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (eds.): *Correspondencia e Integración de las Artes. 14 Congreso Nacional de Historia del Arte*. Universidad de Málaga, Málaga, vol. I, pp. 523-531.

VIDAL BELTRÁN, Eliseo (1974): *Valencia en la época de Juan I*. Universitat de València, Valencia.

Webgrafía

<http://catcom.uv.es/browserecord.php?-recid=4734&-mode=indice&-fromLetter=12>



Fig 1. Antonio Peris, *Martirio de San Bernardo y sus hermanas*, 1419, temple sobre tabla. Museo de la Catedral de Valencia.

http://www.preguntasantoral.es/wp-content/uploads/2012/06/valencia_patrons.jpg [captura 5/12/2016]



Fig. 2. Adarga nazarí, segunda mitad del siglo XV. Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd-und Rüstammer des KHM, inv. C195.

http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/15jh/02_01_full.jpg
[captura 10/12/2016]