



El ideal de cruzada en Valencia: la pintura en torno a 1400

The Ideal Crusader in Valencia: Painting Around 1400

Francesc Granell Sales

Universitat de València

Francesc.Granell@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-3530-5408>

Received: 30/06/2024; accepted: 02/10/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30025>

ABSTRACT

The Crusader ideal referred to the desire to subjugate the enemies of the Church through a Christian expedition endorsed by the Pope, who granted indulgences. This article explores the manifestation of this aspiration in painting. It considers the fact that the figurative appearance of certain altarpiece scenes was a product of the Crusader imaginary. It also examines their role in stimulating holy war. On one hand, there were artworks that, despite the ambiguity surrounding their conception and reception, displayed an iconography likely associated with the ambition to combat non-Christians. On the other hand, certain effigies and scenes must have resonated with the Crusader aspirations of an audience engaged in the Holy Crusade against Barbary.

KEYWORDS


Crusader ideal, crusades, holy war, medieval painting, altarpieces, Crown of Aragon, Kingdom of Valencia

RESUMEN

El ideal de cruzada representaba el deseo de someter a los enemigos de la Iglesia mediante una expedición cristiana apoyada por el papa con indulgencias. Que este anhelo se manifestara a través de la pintura es la reflexión que plantea el presente artículo. Se considera el hecho de que la apariencia figurativa de ciertas escenas de retablos fueran un producto del imaginario de la cruzada y se examina su margen de acción en la estimulación de la guerra santa. Por una parte, hubo obras que, sin saber cómo se idearon ni cómo se observaron, mostraban una iconografía susceptible de ser vinculada a la ambición por luchar contra el infiel. Por otra, determinadas efigies y escenas debieron derivar y/o agitar las aspiraciones de cruzada de un público implicado en la expedición militar contra Berbería de finales del siglo xiv.

PALABRAS CLAVE

Ideal de cruzada, cruzadas, guerra santa, pintura medieval, retablos, Corona de Aragón, reino de Valencia

Francesc Granell Sales. 2024. "El ideal de cruzada en Valencia: la pintura en torno a 1400"
Tirant 27: 113-136, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30025> 

Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D «Paisaje cultural, construido y representado» (PID2021-127338NB-I00), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER/UE. IPs: Luis Arciniega García y Amadeo Serra Desfilis. Quiero agradecer a Amadeo Serra Desfilis las horas de conversación en su despacho durante mi etapa predoctoral. La idea del tema del presente artículo surgió en una de esas charlas.

ÍNDICE

- 1 **Introducción** — 115
- 2 **La mimetización con los episodios de tensión interreligiosa** — 116
- 3 **Las efigies musulmanas y el ideal de cruzada coetáneo** — 120
- 4 **Una galería de y para la cruzada** — 123
- 5 **El contraste: Cataluña, Aragón y Mallorca** — 126
- 6 **Relación de conclusiones y cierre** — 128
- 7 **Bibliografía** — 131



1 Introducción

En la ciudad de Valencia, en la Cuaresma de 1413, Vicente Ferrer pronunció un sermón sobre la vida de san Jorge. Con el propósito de aleccionar a la caballería, describió cómo el santo superó la tentación de los siete pecados capitales (Sanchis Sivera, 1927: 317-321). Esta faceta ejemplar del santo evocada por el predicador dominico no era la más recordada en la época. La devoción a san Jorge se fundamentaba en su intervención en la conquista del reino de Valencia, celebrada anualmente mediante conmemoraciones cívicas (Narbona, 1996: 315-318). Así era como se le solía evocar: en su naturaleza de matamoros. No es extraño inferir, por tanto, que, de la misma manera que la resistencia a cometer un pecado capital era un acto útil para instruir a la comunidad, el talante combatiente de san Jorge, digno de encomio, debió orientar ciertos principios morales de la sociedad, como los anhelos por enfrentarse y subyugar al infiel.

Los deseos de someter a los enemigos del cristianismo se canalizaban por medio de dos operaciones elaboradas y difundidas por la Iglesia: la guerra santa y la cruzada. La primera se fundamentaba en el legítimo uso de las armas cuando se amenazaban los intereses de la cristiandad (Flori, 2003). La segunda fue un tipo concreto de guerra santa. Consistía en la llamada del papa a participar en expediciones militares contra los infieles en las que los participantes y promotores de la contienda eran recompensados con indulgencias. Las cruzadas empezaron a convocarse en el siglo xi y continuaron impulsándose a lo largo de la baja Edad Media (Housley, 1992). El modo en que la proclamación y difusión de una guerra contra el infiel apelaba a la efervescencia de los sentimientos de temor, odio y venganza conformó un ideal —una aspiración— presente, al menos de manera puntual, en el imaginario colectivo de determinados estados. La Corona de Aragón, una monarquía constituida por reinos jurídicamente autónomos, fue un territorio donde este ideal estuvo en vigor durante los siglos xiv y xv (Ivars Cardona, 1921; Sobrequés Vidal, 1952; Sánchez Martínez, 1998; Navarro Sorní, 2003; Duran Duelt, 2010; Molina i Figueras, 2011).¹

El artículo estudia el ideal de cruzada en Valencia hacia 1400. En estos espacio y tiempo el furor suscitado a raíz de la voluntad de luchar contra los musulmanes alcanzó a diferentes sectores de la sociedad y repercutió en la coexistencia entre cristianos y mudéjares. El tema se analiza a través de un medio artístico, la pintura, y especialmente del retablo, un artefacto orientado a la piedad, la salvación del alma y el estatus del individuo que desde el Trecentos había ido abarrotando espacios de representación en ciudades y villas de la Península. El medio —un objeto en la época— negociaba inevitablemente la transmisión de ideologías y agitaba los ánimos de personas de

1. Un panorama más completo de los pocos estudios sobre las cruzadas en la Corona de Aragón se apunta en Duran Duelt (2010: 55, cita 3).

distintos estamentos. Desde este punto de vista parece apto que el presente estudio explore cómo la apariencia figurativa de determinadas tablas derivaba, se mimetizaba o tenía un margen de acción en el ambiente de una cruzada.

La guerra abierta con el islam fue una excepción en los territorios ibéricos. Además, no existió el deseo continuo de batallar contra los adeptos a la religión de Alá. Ahora bien, esta situación no fue homogénea en los siglos bajomedievales a lo largo y ancho de los diferentes reinos que conformaban la antigua Hispania (Jaspert, 2022: 37-53). En la Corona de Aragón la actividad cruzada fue notable en determinados momentos y puntos de su geografía y las consecuencias fueron nefastas para los mudéjares (Ferrer i Mallol, 1988: *passim*). El enemigo por combatir se encontraba en el extranjero, pero también en la misma región donde habitaban los cristianos. La cruzada motivaba la violencia justa contra cualquier musulmán porque la demonización del rival religioso como incentivo del ideal de guerra santa era la base de una doctrina fomentada por el poder político y la Iglesia (Flori, 2003: 673-679; Jaspert, 2021: 39-44). Las manifestaciones artísticas alimentaron esta doctrina y constituyeron uno de los obstáculos para la armonía interconfesional.

2 La mimetización con los episodios de tensión interreligiosa

La voluntad de combatir a los musulmanes en Valencia no se desvaneció con la conquista cristiana del reino de Valencia entre 1232 y 1245. La expedición del rey Jaime I había finalizado, pero la idea de terminar la cruzada persistió al menos de manera semipermanente. Una parte de la población indígena capitaneada por al-Azraq se organizó como un núcleo de resistencia que se sublevó contra los colonos entre 1247 y 1258 y, después, en 1276 (Burns, 1981; Burns, 1993: 12-15). Y, aparte de las insurrecciones de los aborígenes, la inquietud entre los cristianos por compartir espacio con un potencial enemigo no era ajena al número abundante de musulmanes —con religión, lengua, costumbres y urbanismo propios— que continuó viviendo en la que fue su tierra después de la ocupación feudal: constituían dos tercios del total de los habitantes del reino a finales del siglo XIII (Torró, 1988-1989).

En el Trecentos, en este territorio de frontera, siguió existiendo la preocupación por las revueltas y por la posible alianza de las tres fuerzas mahometanas más próximas: mudéjares, nazaríes y bereberes. La percepción de los musulmanes como una amenaza estuvo especialmente vinculada a las cruzadas en la Corona de Aragón. Cuando eran convocadas Iglesia y gobierno difundían la proclamación de la expedición mediante bandos públicos y predicaciones y una de las reacciones de los cristianos embravecidos ante estos comunicados y arengas fue la violencia contra sus vecinos los mudéjares, sobre todo a través de tumultos o asaltos a morerías. Los altercados acaecidos a raíz de las dos cruzadas contra Granada, una promovida por Jaime II en 1309 y otra por el rey de Castilla en 1329, ejemplifican bien esta relación causal de acontecimientos (Ferrer i Mallol, 1988: 99-110, 125-126).

Pero si hay que subrayar una guerra contra el infiel que estimuló los disturbios contra los mudéjares en el siglo XIV no podemos dejar de mencionar la Cruzada Santa contra Berbería, propuesta por el municipio de Valencia en septiembre de 1397. El trienio de 1397 a 1399 fue agitado. Con la proclamación de la Cruzada, el furor cristiano aumentó principalmente en el reino de Valencia. Aparte del peligro que se advirtió en Daroca, el

valle del Ebro y Barbastro, hubo altercados y asaltos a las morerías de Xàtiva, la ciudad de Valencia —donde se acusó a Jucef Xupió, el mercader musulmán más poderoso de la urbe, de estar compinchado con los bereberes—, Alzira, Albalat, el valle de Elda, Oriola y el valle de Biar. Martín I tuvo que dar diferentes tipos de órdenes para evitar intimidaciones, agresiones y asesinatos. Mandó proteger las morerías, prohibir el paso de los soldados enrolados en la cruzada por determinados lugares habitados por musulmanes, controlar a los marineros de las galeras que participaban en la expedición contra Berbería, moderar el tono de los sermones de los predicadores que anunciaban la guerra y prohibir el reparto de cruces por parte del obispado de Valencia (Ferrer i Mallol, 1988: 26-29; Hinojosa Montalvo, 2004: 363-366).²

El avivamiento de la lucha contra los musulmanes no cesó en la siguiente década. Una embajada del emperador Manuel II Paleólogo viajó hasta la corte de Martín I, entonces instalada en Valencia, en busca de auxilio que les permitiera defenderse ante los turcos que amenazaban Constantinopla. El rey de Aragón prometió apoyo naval y el permiso para captar recursos con que financiar la defensa del imperio de oriente. Hasta dos veces, en mayo de 1402 y en febrero de 1403, Martín I proclamó el llamamiento a la cruzada contra los turcos y dio permiso a sus embajadores, nuncios y procuradores para que se desplazaran donde quisieran y plantaran banderas con el signo de la Cruz en ciudades y villas de la Corona de Aragón. La guerra se predicó en iglesias y se pusieron mesas de venta de las indulgencias concedidas por el papa Benedicto XIII en plazas y otros ámbitos (Duran Duelt, 2010: 56-76, 90). La campaña de predicación y de colecta de 1402 fue supervisada por los comisarios pontificios, entre los cuales se hallaban el obispo de Valencia, Hug de Llupià, y el canónigo de la seo valentina Miquel de Sant Joan (Duran Duelt, 2010: 83-86).³

Era razonable que en las predicaciones de la cruzada el rey diera permiso para plantar cruces al mismo tiempo que prohibía su distribución entre la población. Más que como imagen de la redención del Hijo, la iteración de lo cruciforme era usada para ofender y provocar a las dos religiones no cristianas que no creían en la naturaleza divina de Jesús. Las comitivas exaltadas que desfilaban y voceaban por las calles de una urbe para pregonar su arremetida contra las morerías solían exhibir banderas y cruces. Estos objetos enarbolados no han llegado hasta nuestros días, pero su habitual registro en los relatos de los sucesos evidencia la relevancia visual que tenían. En el pogromo de la ciudad de Valencia del 9 de julio de 1391, el que antecedió al intento de asalto al barrio musulmán del 10 de julio, el grupo de entre cuarenta y cincuenta atacantes portaba cruces hechas de cañas y un pendón con una cruz blanca sobre fondo azul, probablemente el que fue identificado como un «pennonet croat» (Chabás, 1891: 38). En 1399, también en Valencia, los muchachos que, montados en asnos, gritaban «muyren

2. No es extraño que la desazón cristiana se proyectara sobre los musulmanes. En aquel momento el número de judíos había decaído con las conversiones de 1391 y su aljama estaba desestructurada. Las imágenes negativas del judío en la literatura de la época, que los describían como traidores y sacrílegos de imágenes, se reformularon para aludir a los musulmanes (Español Bertran, 1993-1994: 327-328; Hinojosa Montalvo, 2004: 384).

3. En esta misma época las Cortes de Martín acordaron endurecer la legislación contra las minorías religiosas de la Corona. En el caso de los musulmanes, si daban a conocer públicamente su religión lo pagarían con la pena de muerte, y si salían del reino, hacia Granada o Berbería, serían detenidos y sus bienes serían incautados. La nueva normativa no se cumpliría en sentido estricto porque la monarquía se vio obligada a castigar a aquellos cargos y oficiales que daban licencia a los musulmanes para salir del reino (Iñesta Pastor, 2013: 380-384).

los moros» mientras desfilaban hacia la morería, llevaban un «mal penonet» (Rubio Vela, 1985-1998: I, 257).⁴ Es significativo, además, que los testimonios que informaban de los acontecimientos describan algunos pendones como insignias de cruzados. Las comitivas que se dirigían hacia las morerías exhibiendo estas divisas, así como palos ensamblados con travesaños, emulaban a las milicias que acudían a la convocatoria de una expedición militar contra un territorio habitado por musulmanes.



Fig. 1. Batalla del Puente Milvio, retablo de la Santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyís.
© Museo de Bellas Artes de Valencia

La imagen de estos desfiles populares encontraba un reflejo en ciertas pinturas de batallas contra musulmanes más o menos coetáneas. La batalla del Puente Milvio del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia (nº inv. 254), datado en la primera década del siglo xv (Miquel Juan, 2011: 213, cita 65), reinterpreta el acontecimiento histórico de manera presentista para representar un combate entre un ejército cruzado y otro islámico [Fig. 1]. La presencia reiterada de lo cruciforme, justificada por el relato histórico —Dios ordenó a Constantino que su ejército portara cruces—, se constata en pendones, escapularios, banderas y en la misma cruz desnuda —verdadera aparición de Jesucristo— que, gravitando en el cielo, se manifiesta ante Constantino. La elección y configuración de todas las escenas del retablo encargado por el baile Nicolau Pujades ofrecía una visión conciliadora del símbolo de la Cruz, apto para integrar a los cristianos nuevos en la sociedad (Serra Desfilis, 2016); pero esta tabla, que

4. En el asalto a la morería de Valencia de 1455 el grupo atacante portaba cruces y símbolos papales y entonaba un grito parecido: «façen-se cristians los moros o muyren» (Ruzafa, 1990). Banderas y cruces se mostraron en el asalto a las morerías del reino durante la Germanía (Serra Desfilis, 2021: 132-133).

reinventa un enfrentamiento histórico para mostrar distintivos cruzados contrapuestos a teclas oscuras, adargas y turbantes, delataba la tensión de exponer el signo de Cristo ante los no cristianos. Asimismo, la batalla del Puig del retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma (ca. 1400) muestra un combate entre las huestes de Jaime I y de Zayyan en el que se observan, en el poco espacio del fondo ausente de una referencia paisajística, banderas con insignias entre las que se encuentran los palos de gules en fondo de oro del rey de Aragón y la cruz roja sobre fondo blanco de san Jorge (Serra Desfilis, 2002: 26-27; Granell Sales, 2024a: 49-54) [Fig. 2].



Fig. 2. Batalla del Puig, retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, atribuido a Marçal de Sas. © Victoria and Albert Museum

3 Las efigies musulmanas y el ideal de cruzada coetáneo

La generación que desde finales del siglo xiv vivió la violencia interreligiosa motivada por el ideal de cruzada pudo condicionar la creación de estas pinturas —expuestas, correspondientemente, en la capilla de la Santa Cruz del convento de Santo Domingo y en el altar mayor de la iglesia de San Jorge—, sentirse apelada por ellas o proyectar su furor sobre las tablas. Profundizar en esta cuestión parece interesante: ¿hasta qué punto se puede defender con argumentos causales que una pintura fue producto de este contexto o que pudo actuar en él?

Vale la pena revisar un conjunto de imágenes figurativas hacia 1400; en concreto, ciertas obras con representaciones de musulmanes que tenían connotaciones negativas. Los rasgos iconográficos con que se solían pintar los sarracenos en Valencia no eran un cliché peyorativo *per se*, pero la función de estas efigies en las escenas de los retablos no deja lugar a dudas sobre la voluntad de señalarlos despectivamente. Si no se les representa en un combate contra cristianos, participan en martirios de personajes sagrados, actualizando, en su tiempo, las historias del Evangelio y de la Leyenda Dorada: los paganos torturadores eran asociados a los adeptos al islam. Esta era una estrategia común para exponer códigos de rechazo social en las artes del color en el Occidente cristiano.⁵ Sin embargo, es excepcional el número y el carácter expresamente disonante de este tipo de imágenes producidas en Valencia en el quicio de los siglos xiv y xv. Su alusión se canaliza a través de una imagen doble: la primera fue configurada mediante barba, vestiduras y turbantes propios de musulmanes y la segunda con la piel decididamente oscura, los labios grana y los rasgos desfigurados.

Como en la batalla del Puente Milvio del retablo de la Santa Cruz, el aspecto de los romanos enemigos del cristianismo adquiere un tono singular en dos tablas del martirio y la muerte de san Vicente atribuidas a Marçal de Sas y de Miquel Alcanyís. Datadas en torno a 1400-1405, ambas están conservadas, respectivamente, en el Musée Hyacinthe Rigaud de Perpignan (nº inv. D 57.8.5) y en el MNAC (nº inv. 15850) [Figs. 3-4].⁶

5. Y no era ajena a la imagen del judío (Mellinkoff, 1993; Strickland, 2003; Monteiro Arias, 2007; Rodríguez Barral, 2009; Patton, 2012; Stoichita, 2016; Granell Sales 2024b).

6. Post, 1930: III, 72-73; Kauffmann, 1970: 77; Gómez Frechina, 2004: 36-37; Ruiz i Quesada, 2008. Una tercera tabla, que también mostraba a un ministro «musulmanizado» en el tormento del santo en el ecúleo, formaba parte de la colección M. Paul Tiocca de París en 1938 (Gómez Frechina, 2004: 37).



Fig. 3. Muerte de san Vicente, atribuido a Marçal de Sas y Miquel Alcanyís.
© Museu Nacional d'Art de Catalunya

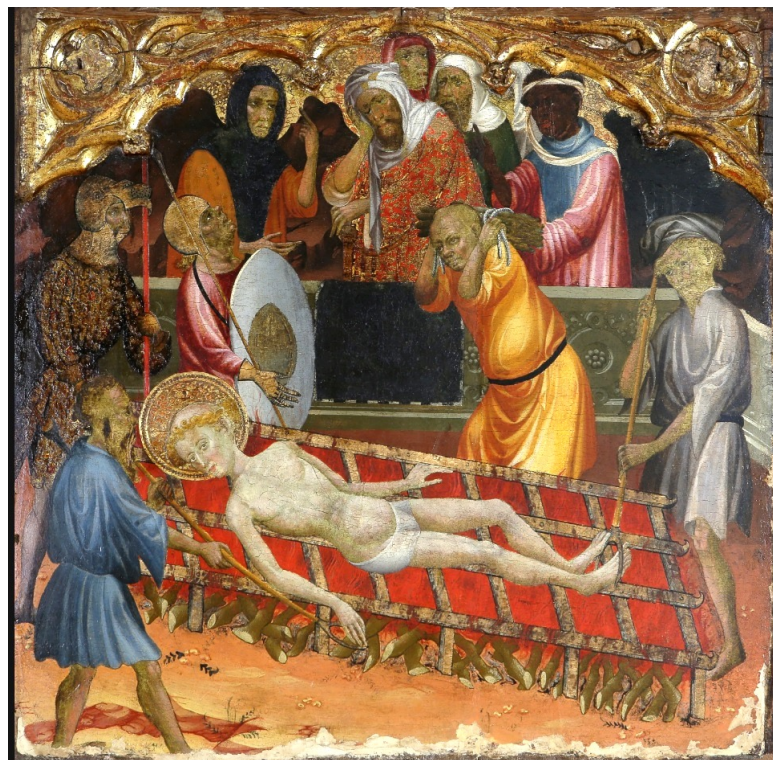


Fig. 4. Martirio de san Vicente en la parrilla, atribuido a Marçal de Sas y Miquel Alcanyís. © Musée Hyacinthe Rigaud

La apariencia de Daciano y de los consejeros que lo acompañan en la supervisión del tormento y fallecimiento del santo presenta indicios de ser una alusión a los prototipos pictóricos de judíos y de musulmanes. Visualmente destaca uno de los asesores del prefecto por su ubicación —ocupa una parte importante del espacio figurativo y flanquea a Daciano— y por el contraste lumínico de su efigie respecto a la del resto de asistentes —tiene la piel y el cabello negros. No hay duda: es un sarraceno, aquí señalado en calidad de rival religioso. Y, en el contexto histórico en que se produjo la tabla, los oponentes religiosos conocidos por los ideadores, ejecutores y observadores de estas imágenes eran los mudéjares eventualmente amenazados y los musulmanes combatidos en las cruzadas. De hecho, un símbolo bélico del musulmán está pintado de una manera muy visible en el lecho de muerte de san Vicente: el color y el tamaño de una gran adarga, escudo bivalvo propio de las tropas mahometanas, contrasta con el nimbo dorado, el gesto de oración y el rostro con los ojos entornados y caídos del santo, evidencias del aura de santidad y de la aceptación de su traspaso.

La contraposición de san Vicente y el adversario romano «musulmanizado» también es evidente en una tabla custodiada en la Hispanic Society of America (nº inv. A2031.02) que formó parte del retablo de la Ascensión, san Gil y san Vicente, pintado hacia 1400 [Fig. 5].⁷



Fig. 5. San Vicente mártir. © Hispanic Society of America

7. Miquel Juan, 2011: 213, cita 65.

El santo diácono, con sus atributos del martirio, permanece erguido, de pie sobre el cuerpo boca abajo de Daciano, que lo observa elevando sus pupilas desde su ubicación inferior. La escena se propone como una alegoría del triunfo de san Vicente ante el mal del infiel y ante la muerte —los contratos se referían al instrumento del martirio del santo como «son signe de victòria» (Saralegui, 1956: 32). La presencia de los estereotipos iconográficos del musulmán adquiriría sentido en relación con la figura de san Vicente pues su devoción histórica estaba vinculada, en parte, al ideal de guerra santa. Él era el santo asociado a los orígenes del cristianismo en Valencia y, dada la preservación de su santuario en las inmediaciones de la ciudad, se creía que su culto no se perdió durante los cinco siglos de ocupación musulmana del territorio. A san Vicente se encomendaron Jaime I y las tropas que en el siglo XIII combatieron en el reino de Valencia. No en vano, junto a san Jorge y san Dionisio, fue la piedra angular de la santidad local basada en el recuerdo de la conquista cristiana (Hernández Yáñez, 1670: 2-10; Teixidor, 1895: II, 272; Burns, 1967; Serra Desfilis, Soriano Gonzalvo, 1993: 47-48; Narbona Vizcaíno, 1996: 306-310).

4 Una galería de y para la cruzada

Aunque sea plausible la conexión con el ambiente de guerra santa y violencia contra el mudéjar por la cantidad y el nivel de explicitud de las imágenes denostadoras del musulmán hacia 1400, hay pocas certezas absolutas sobre el margen de acción de estas obras en su entorno de exposición. En la mayoría de los casos tratados las hipótesis sobre quiénes fueron sus receptores solo puede ser aproximada. De algunas tablas incluso ignoramos su localización original. Sin embargo, un retablo producido en las mismas coordenadas temporales ofrece más información sobre sus destinatarios y su vínculo con el contexto social coetáneo. Nos referimos al retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma (V&A Museum, nº inv. 1217-1864), datado hacia 1400-1405 y atribuido a Marçal de Sas y a otros pintores de la primera generación del gótico internacional.⁸

El monumental políptico fue pintado para la milicia de ballesteros del Centenar de la Ploma y su cofradía adjunta, la de San Jorge, y estuvo ubicado en el altar mayor de la iglesia de San Jorge en la ciudad de Valencia, principal lugar de reunión de esta entidad (Martínez Vinat, 2018: 598-599; Montero Tortajada, 2018: 376-378; Gil Saura, 2019: 47; Gómez-Ferrer Lozano, 2019: 162). La mayor parte de los integrantes del Centenar de la Ploma eran artesanos —pelaires, sastres, curtidores, tintoreros, corredores, zapateros, pintores, entre otros (Martínez Vinat, 2018: 596-598)— y precisamente la menestralía estuvo implicada en la Cruzada Santa contra Berbería. En la expedición militar, proclamada en septiembre de 1397 por el municipio de Valencia como venganza al robo de las hostias consagradas de Torreblanca que perpetraron unos piratas bereberes, los pelaires, curtidores y zapateros sufragaron sus embarcaciones para la guerra. Los corredores, por su parte, formaron parte del proceso de reclutamiento de soldados cuando establecieron una mesa de alistamiento de cincuenta ballesteros y cincuenta

8. La nómina de autores que se han pronunciado sobre la autoría y datación de la obra es extensa (Post, 1930: III, 58-68; Saralegui, 1936: 32-39; Gudiol Ricart, 1955: IX: 143; Kauffmann, 1970: 70-80; Rodrigo Zarzosa, 1984; José i Pitarch, 1986: I, 193; Dubreuil, 1987: I, 60, 86, 122-123; Company Climent, 2007: 58-62; Miquel Juan, 2011: 201-209; Aliaga Morell, 2013).

infantes —y no cabe olvidar que las mesas de alistamiento fueron lugares de agitación contra las minorías religiosas. Además, la fuerza de combate más numerosa y mejor pagada en una expedición de este tipo eran los ballesteros, el oficio bélico distintivo de la compañía del Centenar de la Ploma (Ivars Cardona, 1921; Díaz Borrás, 1993: 159-165).

Las imágenes del retablo tuvieron un alcance que iba más allá de la mirada de los «ballesters de la Ploma» y de su cofradía adjunta. El políptico era el artefacto apoteósico de las fiestas de San Dionisio y San Jorge. Actuaba como una galería en la que los asistentes a estas celebraciones pudieron ver materializados los posibles deseos de venganza que germinaron a raíz de la organización, desarrollo y secuelas de la Cruzada Santa, especialmente a través del tono violento de la tabla superior del cuerpo central — la batalla del Puig— y de algunas escenas del martirio de san Jorge (Granell Sales, 2024a: 46-56). La batalla del Puig es una imagen de cruzada [Fig. 2]. Como es sabido, representa el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes que tuvo lugar en la población del Puig un año antes de la conquista de Valencia.⁹ La plasmación pictórica de la gesta es dramática y contrasta con otras composiciones más o menos contemporáneas del mismo episodio histórico (Granell Sales, 2024a: 79-82). Los dos ejércitos de caballería chocan y se hieren entre sí formando una escena abigarrada de soldados y caballos con heridas y miembros mutilados de los que brota la sangre. Jaime I y san Jorge encabezan la parte vencedora. En ellos se focaliza la atención del espectador por el contraste de color de sus figuras dentro del enmarañado combate y por ocupar, junto a sus monturas y víctimas, la mayor parte del espacio de la tabla. El monarca, con su lanza, traspasa la adarga y el torso del rey musulmán mientras que el santo caballero, identificado por su emblema, que no dejaba de ser un motivo cruciforme análogo a los que exhibían las multitudes populares que intimidaban a los mudéjares, atraviesa la cara de un sarraceno con la espada en posición invertida y diagonal, una manera de empuñar el arma que otorga un punto añadido de brutalidad a la agresión [Fig. 6].



Fig. 6. San Jorge hiriendo a un musulmán, detalle del retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, atribuido a Marçal de Sas. © Victoria and Albert Museum

9. Sobre las fuentes literarias u orales de la escena y sobre la incoherencia histórica de representar a Jaime I en el Puig, véase Serra Desfilis (2002: 25-27), Serrano Coll (2012: 167-168), Molina i Figueras (2018: 133, 140 y Granell Sales 2024a: 66-68).

El y lo musulmán también resultan malparados en las otras tablas del retablo, que realizaban el tono trágico por la presencia de cuerpos torturados y de vísceras, así como por las actitudes y muecas exageradas de personajes que enseñan los dientes, segregan mucosidad y se tapan la nariz. En el tormento sobre la cruz en forma de aspa y en la muerte por decapitación del santo dos ministros de Daciano tienen el rostro negro, labios gruesos y colmillos que sobresalen de la boca en lo que parece una caricatura animalizada o monstruosa [Fig. 7].¹⁰



Fig. 7. Daciano con uno de sus ministros, detalle del retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, atribuido a Marçal de Sas. © Victoria and Albert Museum

Y en la tabla en la que un fuego celestial destruye el templo pagano donde se obligaba al santo a abjurar del cristianismo, un sacerdote tiene representadas grafías árabes en su túnica.¹¹ Asimismo, Malco, el siervo del sumo sacerdote judío que abogó por aprisionar a Jesús, porta una adarga en la tabla del beso de Judas del banco de la Pasión de Cristo.

En conjunto, batalla y martirio ponen a disposición del público un espectáculo dramático en el que los estigmatizados, explícitamente o a través de códigos figurativos, son los musulmanes. Es difícil dudar de que las imágenes del retablo fueron validadas y de que pudieron influir en la primera generación de personas que las observó: los

10. La capa pictórica del rostro de uno de los ministros se ha perdido. En otro orden de cosas, el fundamento literario de estas escenas fue la Leyenda Dorada o una leyenda vernácula que debió derivar de la obra de Jacopo da Varazze. Los tormentos que no recoge la *Legenda aurea* se encuentran en el manuscrito *Libre que feu lo gloriós Rey en Jaume de tots los fets*, en la *Vida del gloriós màrtir monsenyor sant Jordi* de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y en la *Vida del benaventurat cavaller i gloriós màrtir Sant Jordi*, el manuscrito 889 de la Biblioteca de Catalunya (Kauffmann, 1970: 98). No obstante, ninguna fuente describe la presencia de musulmanes en los tormentos del santo.

11. En la pintura gótica hispana la escritura árabe —y hebrea— podía tener diferentes significados: indicar la lejanía geográfica, cultural o histórica del suceso, plantear una sugestión emocional o ser una alegoría religiosa (Cuenca i Montagut, 1993; Molina i Figueras, 2021: 183-187).

principales destinatarios del retablo participaron en la Cruzada Santa y los asistentes a las fiestas de San Dionisio y San Jorge conmemoraban la conquista de 1238 mediante la escena violenta de la tabla central, la única pintura de la efeméride de Jaime I que ha llegado hasta nuestros días. Las imágenes confluían con las preocupaciones antimusulmanas de los espectadores y sirvieron de soporte para activar una de las funciones del retablo: la exaltación de la guerra santa.

La Iglesia en Valencia avaló, y tal vez programó, este uso del retablo. Por una parte, Hug de Lluçà, alias Bages, fue obispo de Valencia entre 1397 y 1427 y estuvo al corriente de la decoración de la iglesia de San Jorge en el primer período de exposición del políptico, tal y como confirma la demanda de Martín I al prelado para que este se encargara del ornamento del templo a partir del 1401: «*Et nichilominus rogamus actente venerabilem in Christo patrem Ugonem, divinam miseracione episcopum Valencie, quatenus dictam capella sub invocacione dicti sancti per dictum dominus patrem nostrum in premissa civitatis fundatam velit consecracionis munire decorari*» (Martínez Vinat, 2018: 1756-1757).¹² Por otra, la Catedral era la institución encargada de los ceremoniales de las fiestas de San Dionisio y San Jorge y, como tal, programaba la estación de las procesiones cívicas en la iglesia donde se encontraba el retablo. Igualmente, en estos días destacados del calendario festivo cristiano, rememoraba la cruzada de Jaime I como una conquista providencial asistida por los cielos y alcanzada en perjuicio del islam (Granell Sales, 2022).

5 El contraste: Cataluña, Aragón y Mallorca

El retablo de la Virgen y san Jorge de Lluís Borrassà fue pintado para decorar una capilla de la iglesia del convento de San Francisco de Vilafranca del Penedès, la que perteneció al caballero Pere Febrer, no en vano devoto de la Virgen y miembro, probablemente, de la orden de Montesa. La obra se data en torno a 1395; en cualquier caso, debió confeccionarse antes de 1404 (Gudiol Ricart, 1953: 45-48; Español Bertran, 1993: 688-691, citas 45, 47). La fecha es muy próxima, si no coincidente, a la del políptico del Centenar de la Ploma. Aquí, sin embargo, la intensificación exagerada de la figura del musulmán antagonista brilla por su ausencia. Había razones para que este ejercicio de exacerbación se hubiera llevado a cabo en un retablo con la advocación de san Jorge pues en la Cataluña medieval circulaban leyendas de las apariciones del santo caballero en la Primera Cruzada y en otras batallas contra musulmanes libradas en la Corona de Aragón (Cingolani, 2014: 109-115). Pero solo una adarga en la tabla de los tormentos de san Jorge en el retablo de Lluís Borrassà altera la identidad de los paganos romanos.

La representación de este atributo musulmán con las mismas connotaciones despectivas estaba extendida en la cultura figurativa de la época y se constata en las obras de pintores que trabajaron y se asociaron en Cataluña, como en el ataque al convento de San Damián de Asís del retablo de santa Clara y santa Eulalia de Pere Serra y en el Prendimiento del retablo del castillo de Solivella de Mateu Ortoneda (José i

12. La demanda está incluida en la confirmación real de los privilegios de la compañía del Centenar de la Ploma. El documento ha sido contrastado con el original gracias a la cesión del instrumento digitalizado por parte del doctor Juan Martínez Vinat, a quien quiero agradecer su predisposición a ayudarme en cualquier cuestión que atañe a su excelente tesis doctoral.

Pitarch, 2001; Mata, 2005; Ruiz i Quesada, 2013: 2-5). Es claro: era un convencionalismo pictórico que derivaba de la subalternidad social a la que estaban relegadas las minorías religiosas.¹³ No obstante, cabe dudar de que la plasmación de distintivos como este obedeciera al ideal de cruzada y, sobre todo, de que tuviera agencia en la promoción de la guerra santa. El grado de disonancia de estos signos y de las personas que los portan es parco. Asumen poco protagonismo visual.¹⁴ En ocasiones, incluso, devienen detalles imperceptibles para el espectador.¹⁵

Una de las respuestas a este panorama parece clara: la situación de los mudéjares en el Principado. Cataluña no era una zona de frontera con el islam hacia 1400 y el temor a la alianza triple de los granadinos, bereberes y «moros de la terra» no estuvo tan vivo como en el reino meridional de la Corona. De hecho, la sensación de tener al enemigo en casa era remota pues el número de mudéjares asentados en el Principado era escaso. A finales del Cuatrocientos rondaba el 1,5% respecto del total de la población (Ferrer i Mallol, 2003: 36-43). Es lógico que los episodios de violencia contra los infieles fueran esporádicos y que la organización de la Cruzada Santa no originara los mismos conflictos que en Valencia.

En Aragón tampoco hubo una actitud hostil continua hacia los mudéjares, mayoritariamente concentrados en las circunscripciones de Tarazona, Calatayud y, sobre todo, en Zaragoza, ciudad donde estuvo la morería más importante del reino (Ferrer i Mallol, 2003: 43-63; Navarro Espinach, Villanueva Morte, 2004). Los conflictos fueron circunstanciales y estuvieron circunscritos a determinadas ciudades y villas (Ledesma Rubio, 1991; García Marcos, 2004; Sarasa Sánchez, 2016). El paroxismo de los soldados que pasaban por territorios aragoneses para asistir a la convocatoria de la Cruzada Santa conllevó ciertos episodios de intimidación y de violencia hacia los mudéjares —tal y como se ha puesto de relieve más arriba—, pero no retroalimentó un supuesto miedo al quintacolumnismo del rival religioso porque no existía tal sentimiento.

13. La alusión al islam a través de atributos morunos no parece inequívoca en todos los casos. El hecho de que se representaran símbolos del musulmán y del judío —por ejemplo, el escorpión— en una misma escena delata que no existía una taxonomía iconográfica diferenciada y que esta interconexión figurativa tenía el objetivo de evocar generalmente a los infieles (Granell Sales 2024b). Borja Franco (2022) reflexiona sobre las connotaciones de la adarga en la pintura del primer Renacimiento.

14. A diferencia, por ejemplo, de los paganos napolitanos que adquieren apariencia de turcos o sarracenos cuando se enfrentan a san Miguel en la batalla de Manfredonia del retablo de la iglesia de san Miguel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona, nº inv. 291).

15. Pseudografías árabes y otros indicios de alteridad aparecen como detalles pequeñísimos en obras de Joan Mates, del mismo Borrassà y, aunque en una fecha que se aleja de nuestro objeto de estudio, también de su discípulo Bernat Martorell. Mates pintó letras árabes en una de las banderas que porta un caballero en el Calvario del retablo de san Martín y san Ambrosio de la capilla de San Martín del claustro de la catedral de Barcelona (Alcoy, Miret, 1998: 134-136; Verrié, 2005: 94-95). Guadaira Macías Prieto (2022: 170-171) ha llamado la atención sobre estos símbolos en la obra de Borrassà: un escorpión se observa en un banderín del Calvario del retablo de san Pedro de Terrassa (1411-1413, Museu de Terrassa) y en el hacha de uno de los soldados de la Resurrección del retablo de Santes Creus (1407-1411, MNAC, nº inv. 40906). Y también en la de Martorell: estos símbolos se representan en el sombrero de Diocleciano en la tabla de la tortura en el ecúleo del retablo de san Vicenç de Menàrguens (MNAC, nº inv. 015797-CJT), en los sombreros y tocados de los asistentes al juicio de san Jorge en el retablo homónimo (Museo del Louvre, nº inv. RF 1570) y en la túnica de uno de los ministros romanos que presencian la flagelación de santa Eulalia (Museu Episcopal de Vic, nº inv. 10738). La figura del emperador pagano caracterizado según parámetros presentistas es habitual en la obra de este artista.

En los retablos conservados de Enrique de Estencop y Juan de Leví y en otras obras pintadas en Aragón o por pintores aragoneses en el reino vecino de Navarra hacia 1400 no hay caracterizaciones disonantes de musulmanes como enemigos del cristianismo o como verdugos de mártires (Mañas Ballestín, 1979: 88-92; Lacarra, 2011). Tal vez cabe traer a colación que, a diferencia del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia, el retablo de santa Elena de la iglesia de San Miguel de Estella, encargado en 1416 y atribuido a uno de los colaboradores de Juan de Leví (Lacarra, 1979: 83; Martínez de Aguirre, 1987: 104-105), no enfrenta a los ejércitos cruzado y sarraceno en la tabla de la batalla del Puente Milvio.

Como contrapunto a estas ausencias, la difusión de los relatos sobre el milagro de los corporales de Daroca pudo ser un caldo de cultivo para reavivar la idea de guerra justa contra el infiel en determinados núcleos poblacionales. Sobre todo, porque la narración del milagro contempla el episodio de la batalla de Chiva, una de las escaramuzas de la conquista del reino de Valencia que antecedió al prodigio según el cual una mula transportó las hostias consagradas del ejército cristiano hasta Aragón. El combate fue plasmado en obras góticas de la colegiata de Santa María de Daroca: en el políptico de los santos corporales, que albergó, posiblemente, la arqueta de la reliquia de los corporales (Fuster Sabater, 2000),¹⁶ y en uno de los bajorrelieves de piedra, atribuidos a Pere Joan y datados en torno a 1418 (Mañas Ballestín, 2006: 117-155).¹⁷ En ambos soportes los sarracenos, con sus escudos bivalvos, no resisten la embestida de las huestes de Jaime I y aparecen heridos encima de sus caballos o muertos en el campo de batalla.

Estos códigos figurativos que eran capaces de impactar en la sociedad fueron inexistentes en el reino de Mallorca, al menos en las pinturas de las que tenemos constancia (Llompert, 1977; Sabater, 2002). Los territorios ultramarinos de la Corona tenían un pedigrí histórico idéntico al del país valenciano. Ambos reinos fueron conquistados a los musulmanes por Jaime I y las ciudades de Valencia y Mallorca recordaban anualmente la efeméride mediante fiestas cívicas a las que asistía una multitud de gente (Llompert, 1980; Alomar Canyelles, 1998; Quintana Torres, 1998). Pero en Mallorca, aunque la población musulmana era abundante y motivó una alteridad latente entre los sectores populares (Mas, 2020: 91-96, 123-129), los que habían sido indígenas en aquella tierra fueron destruidos como sociedad organizada después de la conquista y en los siglos XIV y XV la gran mayoría subsistieron como esclavos. De hecho, los musulmanes que llegaron a ser libertos estaban sometidos a una severa presión fiscal y muchos optaron por la emigración (Sastre Moll, 1992; Cateura Bennàsser, 1995; 1999).

6 Relación de conclusiones y cierre

El ideal de cruzada en Valencia, vigente de manera semipermanente desde el siglo XIV, se propagó después de convocarse la expedición militar contra Berbería en 1397. Ciertas pinturas sobre tabla estuvieron o pudieron estar vinculadas a los acontecimientos posteriores a la proclamación de la campaña y, en general, al imaginario de la guerra

16. La cronología del retablo es posterior a la que acota nuestro estudio. Post (1936: VIII, 395-396) lo atribuye al Maestro de Morata de Jiloca.

17. La atribución fue propuesta por Guardiola, Muñoz e Ibáñez (2012: 368).

justa contra el infiel. Primero, porque escenas de batallas interreligiosas mostraban símbolos, como banderas, pendones y cruces, que eran enarbolados por los cruzados, así como por los grupos de cristianos que intimidaban o arremetían contra sus vecinos los mudéjares. Aunque fuera inintencionadamente, estas pinturas se mimetizaban con los hechos coetáneos y los espectadores podían establecer una analogía entre las imágenes bidimensionales y aquellas tridimensionales —las reales— del ambiente de la cruzada. Segundo, porque la caracterización plástica de los enemigos de Cristo como musulmanes fue particular en determinadas tablas elaboradas hacia 1400. El número y el protagonismo visual chocante de los códigos iconográficos denostadores del sarraceno en Valencia son excepcionales. Así lo evidencia la comparación de estos parámetros de representación en Cataluña, Aragón y Mallorca, territorios en que los mudéjares, principal objetivo del paroxismo cristiano, vivían una situación diferente respecto al reino meridional de la Corona. En Valencia, pese a que el cliente, el mediador o el artista no quisiera agitar a su público a través de estas imágenes, el mero hecho de que existieran delata que fueron validadas. Y tercero, porque una pintura de una cruzada estuvo relacionada con la expedición militar contra Berbería. El horizonte de creación y recepción de la batalla del Puig del retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma estaba imbricado con la Cruzada Santa pues los principales destinatarios del políptico estuvieron inmersos en la atmósfera de la contienda. Esta escena mantenía en vigor el ideal de guerra santa, además, porque el retablo estuvo colocado en la iglesia donde hacían estación las procesiones cívicas de las fiestas de San Dionisio y San Jorge.

Los anhelos de cruzada no prescribieron hacia 1400. La conquista de Constantinopla por parte de los turcos en 1453 encendió las alarmas en la cristiandad occidental y el papa Calixto III llamó a la lucha contra el islam. La amenaza turca se sintió en Valencia y tuvo consecuencias nefastas para la coexistencia de cristianos y mudéjares: el gobierno municipal advirtió del peligro de cohabitar junto a sus enemigos, parte de la menestralía quería evitar que los sarracenos establecieran obradores en la ciudad, corrieron rumores de conversión general de todos los moros y de que el papa concedía indulgencias a quien matara musulmanes, un grupo de exaltados —cruces y símbolos papales en mano— asaltó la morería de Valencia en 1455 y, hasta 1459, hubo altercados o ataques a otras morerías del reino —Segorbe, Xàtiva, Onda y Picassent (Ruzafa, 1990; Hinojosa Montalvo, 2004: 353-354; Moreno Gironés, 2019: 27-28).

En el lapso que dejan los dos puntos efervescentes de 1400 y 1455 no se ha examinado el ideal de cruzada ni la relación que este pudo tener con la forma, el uso y la función de determinadas manifestaciones artísticas. Un dibujo conservado en la sexta mano del libro 1 de «Manaments i empars» del Archivo del Reino de Valencia revela la realidad del temor a la amenaza turca en este período [Fig. 8]. En torno a 1419 un escribano o cualquier otro profesional que trabajaba en la corte del justicia representó, en una página entera del manuscrito, la efigie del gran turco.¹⁸

18. Cuando el libro del justicia había sido cerrado cualquiera de los profesionales que trabajaban en la oficina podía intervenir en la realización de dibujos (Cía Álvaro, Luelmo Jareño, Gimeno Blay, Giménez Haro, 2010). El volumen de «Manaments i empars» se escribió en 1419. El dibujo pudo plasmarse en otro momento, pero las graffías que identifican al gran turco no parecen muy diferentes a las del mismo volumen.



Fig. 8. El gran turco, «Manaments i empars» del justicia de Valencia.
© Arxiu del Regne de València

Las letras escritas en el pecho del soberano, «Lo gran turch, tret del viu. *Mentimini vos*», lo identifican a la vez que parecen anunciar una inocentada: el dibujante avisa, en latín, de que está mintiendo al observador; la ilustración no fue tomada del natural. El busto del gran turco muestra el torso superior de frente, sin embargo, el rostro está representado de perfil —excepto la nariz. Este punto de vista de la cara parece más apto para plasmar los rasgos característicos del soberano: la oreja con un pendiente, la barba que termina en dos puntas, el tocado con dos tiras que tienen escritas pseudografías árabes y el ojo conformado por dos líneas sinuosas muy marcadas que se juntan y se alargan en sus cantos interno y externo. La efigie es absolutamente excepcional en la cultura visual de la época y no es fácil pronunciarse sobre por qué se plasmó aquí, ya que los registros administrativos de los justicias de la ciudad de Valencia contienen distintos tipos de dibujos con significados que se movían entre lo popular y lo subjetivo. No obstante, su vinculación al imaginario influido por la cruzada es palpable y encaja con los anuncios de la amenaza turca documentados en Valencia y en otros territorios de la Corona a principios de siglo (Duran Duelt, 2010: 56-86). Qué otras imágenes coetáneas o posteriores al dibujo del Archivo del Reino de Valencia surgieron o interactuaron en el ambiente de la lucha contra el islam bien avanzado el Cuatrocientos puede ser el objetivo de otro estudio.

7 Bibliografía

- AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2012), «Francisco Climent Saper y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo», *Artigrama*, 27, pp. 361-374.
- ALCOY, Rosa, MIRET, M. Montserrat (1998), *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Barcelona, AUSA.
- ALIAGA MORELL, Joan (2013), «Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma», en *Joiès del gòtic català*, dir. C. Puigferrat Oliva, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 184-185.
- BURNS, Robert I. (1967), «Un monasterio-hospital del siglo XIII: San Vicente de Valencia», *Anuario de Estudios Medievales*, 4, pp. 75-108.
- BURNS, Robert I. (1981), *Avalots socials a la Valencia del segle XIII. Jaume I els valencians del Segle XIII*, Valencia, Tres i Quatre.
- (1993), *El regne croat de València: un país de frontera al segle XIII*, Valencia, Tres i Quatre.
- CATEURA BENNÀSSER, Pau (1995), «Prejuicio religioso y conflicto social en una pequeña sociedad mediterránea: el caso de Mallorca (1286-1435)», *Anuario de Estudios Medievales*, 25 (1), pp. 235-253.
- (1999), «La contribución confesional: musulmanes y judíos en el reino de Mallorca», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 20, pp. 119-138.
- CHABÁS, Roque (1891), «Los judíos valencianos. El robo de loa judería en 9 de julio de 1391», *El Archivo*, 5, pp. 37-46, 111-121 y 184-204.
- CINGOLANI, Stefano M. (2014), *Sant Jordi: una llegenda mil·lenària*, Barcelona, Base.
- CÍA ÁLVARO, Ión, LUELMO JAREÑO, José María de, GIMENO BLAY, FRANCISCO M., GIMÉNEZ HARO, Leonardo (2010), *Imágenes al margen. Cotidianidad en la Valencia de los siglos XIV al XVIII*, València, Generalitat Valenciana.
- COMPANY, Ximo (2007), *La época dorada de la pintura valenciana (XV-XVI)*, Valencia, Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport.
- CUENCA I MONTAGUT, Robert (1993), «L'escriptura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, 43, pp. 95-112.
- DÍAZ BORRÁS, Andrés (1993), *Los orígenes de la piratería islámica en Valencia: la ofensiva musulmana trecentista y la reacción cristiana*, Barcelona, CSIC.
- DUBREUIL, Mathieu Heriard (1987), *Valencia y el gótico internacional*, València, Institutió Alfons el Magnànim.
- DURAN DUELT, Daniel (2010), «Diplomacia de cruzada. Las misiones de Manuel II Paleólogo a la Península Ibérica y la recaudación de subsidios», en *Cataluña y Navarra en la Baja Edad Media*, coord. E. Ramírez Vaquero, R. Salicrú i Lluç, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, pp. 53-110.

- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1993), «L'escultura en guix a Catalunya en època gòtica», en *I Congrés d'història de l'Església catalana. Des dels orígens fins ara*, vol. II, Solsona, Arxiu Diocesà de Solsona, pp. 671-695.
- (1993-1994), «Ecos del sentimiento antimusulmán en el Spill de Jaume Roig», *Sharq Al-Andalus*, 10-11, pp. 325-346.
- FERRER I MALLOL, Maria Teresa (1988), *La frontera amb l'Islam en el segle XIV: cristians i sarraïns al País Valencià*, Barcelona, CSIC.
- (2003), «Las comunidades mudéjares de la Corona de Aragón en el siglo XV: la población», en *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada. Actas del VIII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 27-153.
- FLORI, Jean (2003), *La Guerra Santa: la formación de la idea de cruzada en el occidente cristiano*, Madrid – Granada, Trotta – Universidad de Granada.
- FRANCO LLOPIS, Borja (2022), «El trazo oculto de la alteridad. Más allá del hibridismo cultural en la pintura española de inicios del siglo XVI», *Boletín del Museo del Prado*, 38 (58), pp. 22-37.
- FUSTER SABATER, María Dolores (2000), «El Retablo de los Santos Corporales de Daroca. Nueva visión después de su restauración», *Aragonia sacra: revista de investigación*, 15, pp. 198-216.
- GARCÍA MARCOS, Francisco Javier (2004), «Los mudéjares aragoneses en los siglos XII al XV», en *Aragón Sefarad*, coord. M. Á. Motis Dolader, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Ibercaja, pp. 131-159.
- GIL SAURA, Yolanda (2019), «Memoria de un espacio montesiano desaparecido: la Iglesia y Colegio de San Jorge de la ciudad de Valencia», en *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*, coord. Y. Gil Saura, E. Alba, E. Guinot, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 45-72.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes (2019), «Arte mueble de la orden de Montesa en los siglos XV y XVI», en *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*, coord. Y. Gil Saura, E. Alba, E. Guinot, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 157-180.
- GÓMEZ FRECHINA, José (2004), «El gótico internacional en Valencia», en *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad. Museo de Bellas Artes de Valencia*, ed. J. Gómez Frechina, J. Almirante Aznar, P. Ineba, *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad. Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Madrid, Conselleria de Cultura, BBVA, pp. 17-83.
- GRANELL SALES, Francesc (2022), «Commemorating a Providential Conquest in Valencia: The 9 October Feast», *Religions*, 13(4), pp. 111-132.
- (2024a), *Jaume I en la València baixmedieval. La memòria del rei a través de la imatge*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- (2024b), «¿Musulmán o judío? La imagen interconectada del otro en la Corona de Aragón (ca. 1390 - ca. 1450)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 54, 2, pp. 81-110.

- GUDIOL RICART, Josep (1953), *Borrassà (1380-1424)*, Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic.
- GUDIOL RICART, Josep (1955), *Ars Hispaniae. 9. Pintura gòtica*, Madrid, Plus-Ultra.
- HERNÁNDEZ YÁÑEZ, Vicente (1670), *Còpia dels pregons manats publicar per la illustre Ciutat de València, desde lo any 1338 fins lo present, en los quals se califica la observància inmemorial de haver delliberat la dita ciutat, festes, processons, rogatives, y altres actes*, Valencia.
- IÑESTA PASTOR, Emilia (2013), «Pervivencia y ruptura en la legislación penal de las cortes valencianas de Martín I (1401-1407)», en *Cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*, coord. I. Falcón, Zaragoza, Ibercaja – Diputación General de Aragón, pp. 361-384.
- IVARS CARDONA, Andreu (1921), *Dos creuades valenciano-mallorquines a les còstes de Berbería, 1397-1399*, Valencia, Olmos y Juan.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón (2004), «Cristianos contra musulmanes: la situación de los mudéjares», en *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV*, coord. J. I. Iglesias Duarte, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 335-392.
- HOUSLEY, Norman (1992), *The Later Crusades, 1274-1580: From Lyons to Alcazar*, Oxford, Oxford University Press.
- JASPERT, Nikolas (2021), «The Mediterranean Other and the Other Mediterranean – Perspectives of Alterity in Medieval Studies», en *Otherness in the Middle Ages*, ed. H. Goetz, I. N. Wood, Turnhout, Brepols, pp. 37-74.
- (2022), «Crusades in 15th-Century Iberia and the Vexed Issue of Late Medieval Nation-Building», en *Spanien auf dem Weg zum religiösen Einheitsstaat (15. Jh.)*, ed. K. Herbers, T. Jimenez Calvente, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, pp. 33-58.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni (1986), «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», en *Història de l'art del país valencià*, coord. E. Llobregat, J. F. Yvars, Valencia, Tres i Quatre, pp. 165-239.
- (2001), «Retablo de Santa Clara y Santa Eulalia», en *La luz de las imágenes, catálogo de exposición (Segorbe, septiembre de 2001 – mayo de 2002)*, València, Generalitat Valenciana, pp. 280-281.
- KAUFFMANN, Claus M. (1970), «The Altar-Piece of St. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2, pp. 65-100.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (1979), «Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV», *Príncipe de Viana*, 40 (154-155), pp. 81-86.
- (2011), «La pintura gòtica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)», *Artigrama*, 26, pp. 287-332.
- LEDESMA RUBIO, María Luisa (1991), «Marginación y violencia: Aportación al estudio de los mudéjares aragoneses», *Aragón en la Edad Media*, 9, pp. 203-224.
- LLOMPART, Gabriel (1977), *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll.

- MACÍAS PRIETO, Guadaira (2022), «Jutges, malfactors i reus lleials: estratègies de caracterització en la pintura de Bernat Martorell», en *La justícia a la Catalunya medieval. Actes del VII Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric (18-19 novembre 2021)*, ed. N. Puig i Amat, M. Viader i Crous, Hostalric, Ajuntament, pp. 164-178.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (1979), *Pintura gòtica aragonesa*, Zaragoza, Guara.
- (2006), *Capilla de los corporales. Iglesia Colegial de Santa María, Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1987), *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- MARTÍNEZ VINAT, Juan (2018), *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València.
- MAS, Antoni (2020), *Llengua, terra, pàtria i nació: l'evolució de la consciència lingüística i etnocultural entre els cristians de l'illa de Mallorca (segles XIV-XVII)*, Palma de Mallorca, Documenta Balear.
- MATA, Sofia (2005), «Mateu Ortoneda», en *L'art gòtic a Catalunya, Pintura II*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 152-157.
- MELLINKOFF, Ruth (1993), *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Middle Ages*, Berkeley, University of California.
- MIQUEL JUAN, Matilde (2011), «El gòtico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», *Goya*, 336, pp. 191-213.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan (2011), «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, coord. G. Abbamonte, Roma, Viella, pp. 97-110.
- (2018), «Légende et image. Jacques Ier d'Aragon et la création d'un mythe historiographique et visuel de la monarchie (13e-14e siècles)», en *Chivalry, the Mediterranean, and the Crown of Aragon*, A. Cortijo Ocaña, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 131-150.
- (2021), «Dios está en los detalles. Particularidades en la pintura de Bartolomé Bermejo», en *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo. Actas del Congreso Internacional*, ed. J. Molina i Figueras, Madrid, Museo del Prado, pp. 176-191.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2007), «Los musulmanes como verdugos de los personajes sagrados en la iconografía románica. Una interpretación actualizada de las Escrituras para combatir el islam en la Edad Media», *Codex aquilarensis*, 23, pp. 64-87.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna (2018), «París 1864. La compra del retablo del Centenar de la Ploma por el South Kensington Museum», en *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, L. Arciniega, A. Serra Desfilis, Valencia, Universitat de València, pp. 367-392.
- MORENO GIRONÉS, Alejandro (2019), «El asalto a la Morería de València de 1455: perspectivas de estudio», *Incipit*, 7, pp. 21-30.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (1996), «Héroes, tumbas y santos: la conquista en las devociones de Valencia medieval», *Saitabi*, 46, pp. 293-320.

- NAVARRO ESPINACH, Germán; VILLANUEVA MORTE, Concepción (2004), «La población mudéjar de Aragón en el siglo XV», en *La población de Aragón en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, coord. J. Á. Sesma Muñoz, C. Laliena Corbera, Zaragoza, Leyere, pp. 165-192.
- NAVARRO SORNÍ, Miguel (2003), *Calixto III Borja y Alfonso el Magnánimo frente a la cruzada*, Valencia, Ajuntament de València.
- PATTON, Pamela (2012), *Art of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- POST, Chandler R. (1930), *A History of Spanish Painting. The Italo-gothic and International Styles*, vol. III, Cambridge, Harvard University Press.
- (1936), *A History of Spanish Painting. The Aragoneses School in the Late Middle Ages*, vol. VIII, Cambridge, Harvard University Press.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen (1984), «Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma», *Archivo de Arte Valenciano*, 64, pp. 24-28.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2009), *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, Bellaterra.
- RUBIO VELA, Agustín (1985-1998), *Epistolari de la València medieval*, II vols., València, Institut de Filologia Valenciana.
- RUIZ I QUESADA, Francesc (2008), «Muerte de San Vicente», en *Espais de llum, catàleg de exposició (Borriana, Villarreal, Castellón, 2008-2009)*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 232-237.
- (2013), «Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra», *Retrotabulum*, 10, pp. 2-44.
- RUZAFÀ GARCÍA, Manuel (1990), «Façen-se cristians los moros o muyren», *Revista d'història medieval*, 1, pp. 87-110.
- SABATER, Tina (2002), *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca, Consell Balear, Universitat de les Illes Balears.
- SANCHIS SIVERA, José (1927), *Quaresma de Sant Vicent Ferrer: predicada a València l'any 1413*, Barcelona, Institució Patxot.
- SARALEGUI, Leandro de (1936), «La pintura valenciana medieval: Lorenzo Zaragoza», *Archivo de Arte Valenciano*, 22, pp. 3-39.
- (1956), «La pintura valenciana medieval (continuación): los discípulos de Marzal de Sas, Miguel Alcañiz», *Archivo de arte valenciano*, 27, pp. 7-41.
- SARASA Sánchez, Esteban (2016), «Mudéjares y cristianos en Aragón: convivencia, coexistencia y conveniencia», *Anuario de la UNED en Calatayud*, 22, pp. 45-54.
- SASTRE MOLL, Jaume (1992), «Musulmanes en Mallorca en la primera mitad del siglo XIV», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 48, pp. 25-50.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel (1998), «Las Órdenes Militares en la Cruzada granadina de Alfonso el Benigno (1329-1334)», *Anuario de estudios medievales*, 28, pp. 31-58.

- SERRA DESFILIS, Amadeo (2002), «Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó», *Afers*, 41 (17), pp. 15-35.
- (2016), «Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia», en *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, ed. B. Franco, B. Pomara, M. Lomas, B. Ruiz, Valencia, Universitat de València, pp. 301-320.
- (2021), «El furor y la discordia en la ciudad: encuadres de conflicto y rebeldía en el escenario urbano de las Germanías de Valencia», *Imágenes y espacios en conflicto: las Germanías de Valencia y otras revueltas en la Europa del Renacimiento*, L. Arciniega García, A. Serra Desfilis, València, Tirant humanidades, pp. 93-146.
- ; SORIANO GONZALVO, FRANCISCO J. (1993), *San Vicente de la Roqueta: historia de la Real Basílica y Monasterio de San Vicente Mártir de Valencia*, Valencia, Iglesia en Valencia.
- SERRANO COLL, Marta (2011), «Falsas historias, proposiciones certeras. Dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón», *Codex Aquilarensis*, 27, pp. 191-212.
- STOICHITA, Victor (2016), *La imagen del otro: negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra.
- STRICKLAND, Debra Higgs (2003), *Saracens, demons and jews: making monsters in medieval art*, Princeton, Princeton University Press.
- SOBREQUÉS VIDAL, Santiago (1952), «Sobre el ideal de cruzada en Alfonso V de Aragón», *Hispania: Revista española de historia*, 47, pp. 232-252.
- TEIXIDOR, Josef (1895), *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*, Valencia, Francisco Vives Mora, 2 vols.
- TORRÓ, Josep (1988-1989), «Sobre ordenament feudal del territori i trasbalsaments del poblament mudèjar: La 'Montanea Valencie' (1286-1291)», *Afers*, 7 (4), pp. 96-124.
- VERRIÉ, Frederic-Pau (2005), «Joan Mates», en *L'art gòtic a Catalunya, Pintura II*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 89-96.