

En 1445 los canónigos de la catedral de Valencia se hallaban muy preocupados ante el estado en que se encontraba el lugar donde reposaban los restos de la mayoría de sus antecesores, el popular *fossaret* que se halla junto a la pared exterior del aula capitular, hoy capilla del Santo Cáliz. La gente, sin ningún tipo de respeto, se orinaba en su puerta y la herrumbre corroía ya la verja. Ante tamaño desacato, el cabildo tomó una decisión: que se blanquearan las puertas, y que se pintaran allí dos imágenes de san Antonio «perquè no s'i pixassen» (SANCHIS SIVERA, 1909, 7).

No sabemos hasta qué punto la medida surtió efecto, pero desde luego es indicativa del papel fundamental que jugaba la imagen como elemento de comunicación y señalización en una sociedad en general poco letrada; y no sólo eso, sino que además el caso expresa claramente el carácter sacro, casi diríamos totémico, de esas imágenes, cuya presencia convertiría de inmediato el acto banal de ensuciar el cementerio en toda una blasfemia contra uno de los santos más venerados en la ciudad.

Las calles de la Valencia medieval no eran desde luego comparables a las de las metrópolis actuales, llenas de neones y vallas publicitarias, pero sí abundaban en estos mensajes visuales de lectura rápida y directa: las puertas de la ciudad se adornaron primero con imágenes del Ángel Custodio, patrono de la urbe y defensor contra las epidemias de peste, y más tarde con retablos pintados por los más reputados artistas locales; muchas tiendas, y especialmente las posadas y las tabernas, se distinguían por una insignia colgada sobre su puerta, que además solía dar nombre al establecimiento – la fonda «del caballo», «de la rueda», etc.–; los palacios urbanos comenzaban a identificarse mediante los escudos de armas que sus dueños mandaban esculpir sobre el dintel de la entrada; y las casas de los gremios exhibían la heráldica del oficio o efigies, pintadas o esculpidas, de sus santos patronos.

Las imágenes, más o menos artísticas, servían así para marcar la ciudad, para crear una serie de hitos que permitían a los naturales y a los forasteros orientarse en el tráfico de la vida urbana, pero también, en el caso de las representaciones religiosas, ponían en contacto de una forma extraordinariamente directa y cotidiana el mundo terrenal con el celestial: santificaban la urbe, la alejaban de su pasado islámico aún bien visible, e imprecaban la protección de las potencias sobrenaturales para sus habitantes, quienes, cuando pasaban por delante de alguna de esas imágenes callejeras, solían rezar o encomendarse a ellas.

Ese contacto se intensificaba obviamente cuando se entraba a los recintos sagrados, las iglesias, que solían tener en el exterior del edificio, a la entrada o en un lateral, el cementerio parroquial. Un espacio que, como se ha podido demostrar en muchas ciudades europeas, era especialmente permeable a actividades de lo más mundano. Allí se instalaban mercados, se realizaban bailes y juegos, o se reunía el gentío para atender a la predicación de algún fraile, por más que diversos obispos de Valencia, como Ramón Gastón en 1316 o Jaume d'Aragó en 1357, intentaran evitar tales conductas. En ese espacio, junto a las humildes tumbas instaladas en tierra con una simple estela discoidea sobre ellas, se situaban ya contra las paredes pequeños recintos en forma de arcosolio, donde se ubicaban sepulcros más sun-



Las imágenes, más o menos artísticas, servían para marcar la ciudad, para crear una serie de hitos que permitían a los naturales y a los forasteros orientarse en el tráfico de la vida urbana, pero también, en el caso de las representaciones religiosas, ponían en contacto de una forma extraordinariamente directa y cotidiana el mundo terrenal con el celestial: santificaban la urbe, la alejaban de su pasado islámico aún bien visible, e imprecaban la protección de las potencias sobrenaturales para sus habitantes, quienes, cuando pasaban por delante de alguna de esas imágenes callejeras, solían rezar o encomendarse a ellas.

El conjunto de bronce de San Martín y el pobre de Pieter van Beckere (finales del siglo xv), que adornaba la portada de la iglesia de San Martín, era sin duda una de las más impactantes imágenes que se veían en las calles de la Valencia tardomedieval.



El contacto entre el mundo terrenal con el celestial se intensificaba obviamente cuando se entraba a los recintos sagrados, las iglesias, que solían tener en el exterior del edificio, a la entrada o en un lateral, el cementerio parroquial. Un espacio que, como se ha podido demostrar en muchas ciudades europeas, era especialmente permeable a actividades de lo más mundano. Allí se instalaban mercados, se realizaban bailes y juegos, o se reunía el gentío para atender a la predicación de algún fraile, por más que diversos obispos de Valencia, como Ramón Gastón en 1316 o Jaume d'Aragó en 1357, intentaran evitar tales conductas. En ese espacio, junto a las humildes tumbas instaladas en tierra con una simple estela discoidea sobre ellas, se situaban ya contra las paredes pequeños recintos en forma de arcosolio, donde se ubicaban sepulcros más suntuosos debidamente señalizados con la heráldica de la familia titular. Aún se pueden ver algunos de estos espacios en el exterior de iglesias góticas valencianas, como Sant Joan del Mercat, Sant Nicolau o Santa Caterina.

Arcosolios funerarios a los pies de la iglesia de Santa Catalina. Formaban parte del cementerio parroquial, aunque erróneamente se ha creído que eran restos de la antigua *llotgeta del mostassaf*. Foto: I. Garijo.

tuosos debidamente señalizados con la heráldica de la familia titular. Aún se pueden ver algunos de estos espacios en el exterior de iglesias góticas valencianas, como Sant Joan del Mercat, Sant Nicolau o Santa Caterina.

Sin embargo, los grandes linajes, o los gremios más potentes, elegían la sepultura de sus miembros en los claustros de los conventos mendicantes o en el interior mismo de las iglesias, entre los contrafuertes de las naves laterales, donde podían estar más cerca de la celebración de los oficios y así alejar al diablo, siempre al acecho (GARCÍA MARSILLA, 1995). La inversión en esas capillas era cuantiosa y normalmente dilatada en el tiempo, porque cada miembro del clan, a través de su testamento, contribuía a enriquecer y renovar el panteón familiar, cuyo aspecto era uno de los indicativos más visibles del estatus del que disfrutaba un apellido en la sociedad valenciana. Así una buena parte de la demanda artística de este periodo está relacionada con estos recintos fúnebres que no sólo requerían del concurso de un maestro de obras para su construcción y para la talla de los sepulcros, sino también de pintores que ejecutaran los retablos para su altar, orfebres y plateros que hicieran los cálices y patenas, rejeros, bordadores para los paños litúrgicos, miniaturistas para los libros, o vidrieros. Todo un amplio y variado agregado artístico en el que las armas de los comitentes debían mostrarse bien visibles, incluso en forma de banderolas, cirios pintados y hasta armaduras suspendidas del techo (GARCÍA MARSILLA, 2007).

Para las familias que patrocinaban estas capillas valía la pena ese despliegue, porque esos recintos eran más que un mausoleo: eran también un punto de encuentro del linaje, que se congregaba allí periódicamente, para los aniversarios de los difuntos, la onomástica del titular del retablo o el día anterior a Todos los Santos, llamado día de *partir lo pà*, por el reparto de viandas entre los pobres que tenía lugar allí entonces. De esta manera, entrar en un templo urbano, y mucho más en la catedral, era acceder a un escaparate del poder en la ciudad, escenificado a través de las últimas novedades artísticas, que se confrontaban una al lado de la otra, lo que explica el recurso frecuente de muchos patronos artísticos, cuando contrataban sus obras, a imitar y a ser posible superar el retablo o la reja de tal o cual capilla situada en el mismo templo (GARCÍA MARSILLA, 2009a).



Cada iglesia era así un compendio visual con numerosos retablos pintados en los que las imágenes ejercían un papel didáctico fundamental, mostrando las historias de los santos como ejemplos de vida cristiana a seguir, con un lenguaje a la vez impactante y minucioso. Aunque hay que tener en cuenta que estos grandes artefactos de madera y color se hallaban tras las rejas que cerraban cada capilla, y sobre todo solían quedar ocultos por velos y cortinas que sólo se retiraban cuando se realizaban los oficios, lo que les hacía mostrarse como una verdadera epifanía ante los asistentes cuando se descubrían.

Ese protagonismo del retablo formaba parte de una espiritualidad gótica en la que ver y creer iban siempre de la mano. El templo se convertía de hecho en una especie de ‘festín sensorial’ en el que, sobre el suelo cubierto por esteras de esparto, se reunían los olores del incienso y de las velas con los sonidos de los cánticos y letanías, reservándose el papel principal el sentido de la vista, que presentaba un abigarrado cuadro compuesto por los relicarios de oro y plata, ciertas imágenes de bulto que ya entonces podían aparecer vestidas y luciendo pelo natural, los carteles que exponían los perdones por contribuir a la obra de la parroquia, las candelas que ardían ante los altares y, por supuesto, algunos iconos o esculturas especialmente antiguos y venerados que se tenían por milagrosos, entregados por ángeles o aparecidos de formas insólitas, como la Mare de Déu de Montolivet, la de Gràcia, el Cristo del Salvador, el Sant Bult de la Xarea o el Cristo del Grau, por citar sólo algunos.

Junto a ellas, las reliquias, restos materiales de santos y mártires en los que se creía que perduraba la gracia divina, se exponían en ocasiones ante la multitud, como ocurrió en 1402, cuando el mismo *consell* de la ciudad patrocinó la exposición en Semana Santa de ciertos vestigios de san Vicente Mártir, cuyo culto iba acompañado de indulgencias papales, según se publicó en carteles expuestos en las tronas de todas las parroquias de Valencia (AMV, *Manuals de Consells* A-22, f. 170). Pero nada se podía comparar entonces a la exposición visual, efímera y ceremoniosa, de la hostia, que desde el concilio de Letrán de 1215 concentra la transubstanciación del cuerpo de Cristo. Su elevación se convirtió en el clímax del misterio eucarístico, y se dice que los fieles iban corriendo de una iglesia a otra simplemente para poder asistir más de una vez a ese momento mágico que el clero tanto había magnificado, ante las dudas que mostraban ciertas herejías sobre la verdadera presencia del cuerpo y la sangre de Cristo en la misa (RECHT, 1999). La exaltación de la Eucaristía iría pronto acompañada de la celebración de la fiesta del Corpus Christi, y sobre todo de la difusión de ciertos receptáculos de oro y plata pensados para hacer visible de forma más permanente la Sagrada Forma, como las custodias y los ostensorios, algunos de los cuales debieron ser obras maestras de los orfebres y plateros valencianos, similares a algunos conservados fuera de la ciudad, como los de Traiguera, Xàtiva, Borriana o Aiello de Malferit, que recrean auténticas micro-arquitecturas góticas llenas de fantasía y de significados simbólicos.

La forma de vivir la misa que tenían los fieles de la Edad Media era, como vemos, bastante distinta a la que se impuso después del concilio de Trento. Mucho menos disciplinada, más espontánea y casi caótica. La literatura de la época ha convertido en un tópico los encuentros románticos en la iglesia; también los mendigos solían molestar a los que se hallaban rezando pidiéndoles limosna durante la misa, lo que fue prohibido por una normativa municipal de 1416 (AMV, *Manuals de Consells* A-26, f. 177); y muchos, especialmente las damas de cierta alcurnia, acostumbraban a llevar a la iglesia sus propios libros de horas y hojearlos sin prestar mucha atención a la homilía, tal y como explicaba Jaume Roig en el *Espill* de una beguina que «a

Algunos iconos o esculturas especialmente antiguos y venerados se tenían por milagrosos, entregados por ángeles o aparecidos de formas insólitas, como la Mare de Déu de Montolivet, la de Gràcia, el Cristo del Salvador, el Sant Bult de la Xarea o el Cristo del Grau, por citar sólo algunos.

Cristo del Salvador y Mare de Déu de Montolivet. Dos imágenes que se remontan al siglo XIII y que siempre estuvieron rodeadas de misterios sobre sus orígenes, lo que aumentaba su devoción hacia ellas.

Verónica de la Virgen, de Gonçal Peris Sarrià. Museo de Bellas Artes, Valencia. Pequeñas piezas como esta, con la cara de la Virgen o de Cristo en primer plano y saliendo de un fondo dorado, eran especialmente valoradas por la *devotio moderna*.

Tabla central del retablo de la Última Cena de Joan Reixach. Museo Catedralicio de Segorbe. El momento de la consagración que centra la escena se convirtió en el referente visual por excelencia de la misa gótica.



totes hores, ses belles Hores, historiades e ben pintades, d'or tancadós, molt giradós, sovint obria» (ROIG, 1928, 74).

El cáustico médico y poeta valenciano convertía esa costumbre en una muestra más de la disoluta conducta de dicha mujer, que acabaría integrando, con otras beatas, el pequeño «harén» de un capellán. Pero en realidad el hábito de poseer estos libros de devoción privada formaba parte de toda una corriente espiritual que haría penetrar el arte religioso en los hogares, sobre todo a partir del último cuarto del siglo XIV. Es la llamada, en un sentido amplio, *devotio moderna*, que propugnaba una participación más activa de los laicos en el hecho religioso mediante la lectura silenciosa de textos piadosos, como la *Imitatio Christi* de Thomas de Kempis, y de la plegaria ante una imagen que debía estimular los sentimientos de compasión y complicidad con las figuras de Jesús y la Virgen. La presencia en la sociedad valenciana de grandes personajes del clero como Antoni Canals, Bernat Oliver, Francesc Eiximenis y sobre todo san Vicente Ferrer, muy preocupados por la fe de los laicos, contribuyó a acentuar la importancia de la oración en la intimidad del hogar.

Y esa nueva espiritualidad coincidió en Valencia con una etapa de cierto bienestar económico, tras las calamidades de mediados del siglo XIV, y con la instalación en la ciudad de grandes artistas extranjeros. De esta manera comenzaron a aparecer en muchas viviendas valencianas no tanto libros religiosos miniados, mayoritarios en cambio en Francia o Flandes, sino más bien pequeñas imágenes herederas de la tradición del icono bizantino. En los inventarios de bienes valencianos de los siglos XIV y XV es muy frecuente encontrar esas pequeñas tablas que contienen sobre todo escenas centradas en la ternura maternal de María, como la Piedad, un tema que llega entonces a Valencia desde el norte de Europa, o en los momentos más dolorosos de la Pasión de Cristo —la Flagelación, el *Ecce homo*, el camino del Calvario, el Descendimiento, etc.—, incluidas las famosas «verónicas», en las que el rostro del personaje sagrado se representaba con todo el realismo posible, como surgiendo de un aura dorada que lo hacía asemejarse casi a una aparición (GARCÍA MARSILLA, 2001).

Menos frecuentes eran los altares domésticos con pequeños retablos dedicados a santos, pero la función de estas figuras en el interior de las casas era más bien profiláctica, convirtiéndose en defensores espirituales del hogar y de sus habitantes. Así, pintadas en un armario, un cofre o un candelabro, podían aparecer imágenes de san Miguel, caudillo de los ejércitos celestiales, o era frecuente que hubiera estampas de san Cristóbal especialmente en las cocinas, donde las mujeres pasaban buena parte de su tiempo, porque se creía que mirarlas evitaba la muerte repentina, especialmente temida porque impedía la confesión previa. Incluso en algunas telas o *draps de pinzell* aparecían composiciones más complejas, como el Juicio de Salomón, o la historia de Esther, mientras que por ejemplo en los *tancaportes* o cortinas que preservaban la intimidad entre dos habitaciones se podía representar el aleccionador pasaje bíblico de Susana espiada por los viejos, para amonestar a los posibles mirones.

Junto a los mensajes religiosos, otro tipo de temas comienzan a aparecer en el interior de las viviendas, especialmente los heráldicos, relacionados con el orgullo del linaje pero también con una mayor conciencia general de la individualidad de cada uno, y de la propiedad privada de las cosas. Porque este lenguaje, nacido en el mundo nobiliario, se había generalizado a toda la sociedad, de manera que simples artesanos o labradores marcaban las piezas más preciadas de su entorno con auténticos jeroglíficos de su ape-



En general el número de muebles siempre fue reducido, y éstos solían aparecer cubiertos por telas que eran las que en realidad «vestían» las casas, pero algunos comenzaron a convertirse ya en auténticas obras de arte, como los arcones con refuerzos de hierro y decoración tallada de arcos flamígeros que se fabricaban en Valencia en el siglo xv; o los *tinells*, aparadores con varios estantes que se usaban para exponer la vajilla durante los banquetes.

Arcón de factura valenciana del siglo xv, uno de los pocos muebles artísticos que nos quedan de lo que debió ser una importante manufactura de la ciudad. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

El tinell era el expositor de la vajilla en las ocasiones solemnes, como en este banquete de Herodes pintado por Pere Garcia de Benavarre en el siglo xv. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



llido –por ejemplo, los Ferrer pondrían una herradura, los Roda una rueda, o los Çabata unos zapatos. Por eso en cualquier casa encontraremos unas sábanas, un cojín o un tapiz *marcat de la senyal* de su dueño.

En los palacios más importantes habían también habitaciones decoradas con un motivo principal, como en el de los Borja, donde estaban los *studis* «de les Magranes», «de les Roses» o «de les Sagetes». Más abundantes eran los tapices y las telas con temas vegetales, que también aparecían en el escaso mobiliario de la época, junto con dragones, unicornios, hidras y otros animales fantásticos. Y aunque minoritarios, también se pueden encontrar piezas adornadas con historias de los héroes homéricos, los caballeros de la Tabla Redonda o de los Doce Pares de Francia, e incluso temas históricos con un claro contenido político, como el tapiz que narraba la conquista de Antequera que tenía en su casa el noble Francesc Maça de Liçana en 1468, como un emblema de su fidelidad a la casa reinante de los Trastámara, cuyo primer rey de la Corona de Aragón, Fernando I, había sido precisamente el protagonista de ese hecho de armas.

Esta invasión de los hogares por parte de las imágenes se vio acompañada por una creciente complejidad de los interiores domésticos. En general el número de muebles siempre fue reducido, y éstos solían aparecer cubiertos por telas que eran las que en realidad «vestían» las casas, pero algunos comenzaron a convertirse ya en auténticas obras de arte, como los arcones con refuerzos de hierro y decoración tallada de arcos flamígeros que se fabricaban en Valencia en el siglo xv; o los *tinells*, aparadores con varios estantes que se usaban para exponer la vajilla durante los banquetes.

Esa vajilla solía ser en la mayoría de las ocasiones bastante humilde, pero era frecuente que incluso las casas de los artesanos de un cierto nivel contaran con alguna pieza de cerámica de Manises, una o dos a los sumo, que debían tener sobre todo un carácter decorativo y ostentoso más que útil. Junto a ello había también en algunas casas unas pocas piezas de plata, copas, saleros, hueveras, etc., que debieron generar una demanda importante para los plateros locales, de la que apenas conocemos nada porque normalmente esos elementos del lujo privado no se han conservado (GARCÍA MARSILLA, 2009b).

Para acabar volvamos de nuevo al exterior, a las calles, pero ahora a unas calles transformadas por la celebración de alguna fiesta o de algún hecho extraordinario, como la llegada del rey o incluso del papa. En esas ocasiones el escenario urbano se transformaba por completo, se convertía en un gran decorado efímero en el que actuaban los invitados y hasta el pueblo entero, bien encuadrado cada uno en el oficio o la parroquia que le correspondiera. Desde

el siglo XIV la gran ocasión para estos estallidos lúdicos era la primera entrada de un nuevo rey a la ciudad para jurar los *Furs*. Entonces el municipio convocaba a los artistas más reputados de la ciudad, especialmente carpinteros, bordadores y pintores, para que hicieran catafalcos, estandartes y sobre todo carros triunfales, las famosas «rocas», que aparecen con motivo de las entradas de Martín el Humano y Fernando de Antequera. Especialmente sonada fue esta última, en la que Valencia debía congraciarse con el nuevo monarca elegido en Caspe, que no había sido precisamente su candidato al trono preferido. Entonces se realizaron «entremeses» de las divisas del rey, con sus emblemas de la Jarra y el Grifo, que hacían referencia a su devoción mariana y a su lucha con los musulmanes; dos más de las «Siete Edades» y las «Siete Sillas», y un cuarto del «Mestre Vicent Ferrer», un panegírico del gran defensor del Trastámara que constituye uno de los más sorprendentes montajes propagandísticos para halagar a un personaje vivo de nuestra historia. (CÁRCEL-GARCÍA MARSILLA, 2009).

Más tarde el hijo de Fernando de Antequera, Alfonso el Magnánimo, contribuiría a perfeccionar esa tramoya callejera durante su estancia en la ciudad entre 1425 y 1428, organizando torneos en la plaza del Mercado, a donde acudía montado en un carro adornado con estatuas de diosas, o donde le esperaba un gran castillo de madera, «de la Fada Morgana», en el que él y sus caballeros debían enfrentarse a «hombres salvajes» y rescatar damiselas (GARCÍA MARSILLA, 1997).

Buena parte de esa experiencia teatral fue aprovechada por el mismo municipio con el fin de solemnizar la que, desde mediados del siglo XIV, se convirtió en la fiesta mayor de la Valencia medieval: el ya citado Corpus Christi. Desde 1355 se comenzó a realizar una sola procesión por la ciudad, saliendo de la catedral, pero su contenido se fue enriqueciendo en el Cuatrocientos. Desde la década de 1430 se añadieron las «rocas» que antes sólo se usaban para las recepciones regias, y la comitiva se convirtió en una catequesis andante que explicaba a los ciudadanos las principales historias de la Biblia, como anuncio de la llegada del Cristo Redentor, encarnado en el Corpus.

Como no podía ser de otra manera, las imágenes servían aquí, y siguen haciéndolo hoy en día, como el vehículo de comunicación por excelencia a través del cual aquella sociedad medieval tomaba conciencia de sí misma y expresaba sus creencias, sus dudas y sus anhelos. Se había iniciado con el gótico una época de la imagen que no dejaría de crecer en los siglos siguientes y que sirvió de caldo de cultivo para la vertebración en Valencia de las primeras escuelas pictóricas que darían fama a la ciudad en su siglo de Oro.



Sant Vicent Ferrer, de Joan Reixach. Museo Diocesano de la Catedral de Valencia. Al santo dominico le dedicó la ciudad una «roca» o entremés para congraciarse con el después de la elección de Fernando de Antequera como rey.

La «Tarasca» que acompaña a santa Marta en la procesión valenciana del Corpus es uno de los grandes animales de cartón que desde la Edad Media ilustraban historias de santos para catequizar a la población.

ARTE DURANTE LA EDAD MODERNA

Artes figurativas del Renacimiento en Valencia

[LUIS ARCINIEGA GARCÍA –UVEG–]

Hablar de las artes figurativas del pasado en un determinado espacio siempre crea una tensión entre las dos variables utilizadas, pues no siempre son coincidentes: por un lado, hay muchas obras que no han llegado hasta nosotros o, en el mejor de los casos, lo han hecho fuera de los límites geográficos estudiados; y, por otro, hay otras que hoy están en dicho espacio