

Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV

per Juan Vicente García Marsilla

RESUM:

Al llarg dels últims segles de l'edat mitjana, es va produir a les ciutats d'Occident una autèntica revolució visual amb la multiplicació de les imatges, tant religioses com profanes, a l'interior dels habitatges. L'estudi d'aquest procés a la ciutat de València permet comprovar el seu gran abast i la seva relació amb els canvis en els costums domèstics i amb l'arribada de noves formes d'espiritualitat que privilegien l'oració íntima. Les imatges domèstiques esdevingueren així un objecte corrent i al voltant d'elles va créixer un important mercat en el qual participaven artistes, mercaders que importaven obres de gran qualitat i revenedors que activaven un important comerç de béns de segona mà. Començava així un ampli i llarg procés de divulgació de la imatge artificial que, gràcies al progrés de la tècnica i a la pròpia evolució de la societat occidental, no ha deixat de créixer, ocupant un lloc cada vegada més destacat en la nostra realitat quotidiana.

PARAULES CLAU:

Imatges; inventaris; pietat privada; art profà; icones; heràldica; cultura material; mentalitats.

ABSTRACT:

Over the last centuries of the Middle Ages, there occurred in the cities of Western Europe a true visual revolution, in the shape of a proliferation of images, both religious and profane, in the household. The study of this process in the city of Valencia confirms its importance and its relation with changes in household habits and with the introduction of new forms of spirituality favouring private prayer. Images thus became common household objects and an important market grew around them, involving artists, merchants who imported high quality works, and dealers who kept going a considerable trade in second-hand goods. Thus began an ample and long process of diffusion of artificial images which, thanks to technical progress and the evolution itself of Western-European societies, has never stopped growing and taking an increasingly prominent place in our everyday lives.

KEY WORDS:

Images; probate inventories; private piety; profane art; icons; heraldry; material culture; *mentalités*.

En un món com el que actualment vivim, saturat d'imatges artificials, en què, cada dia, aquestes bombardegen el nostre cervell per milers i milers a través de la televisió, el cinema, la publicitat, els ordinadors o Internet, se'ns fa realment difícil concebre una societat sense elles, i ens costa comprendre l'abast de l'autèntica «revolució visual» que va viure una època com la baixa edat mitjana.

En aquest període, i a l'àmbit de les renovades i vigoroses ciutats, el nombre d'imatges, fonamentalment, però no exclusivament, religioses, es va incrementar d'una manera insòlita com a conseqüència dels importants canvis, tant socials com mentals, que Occident estava experimentant. Si abans no hi havia més referent icònic que les imatges que s'albiraven darrere els altars majors i, de vegades, a les monumentals portades de les esglésies, ara es va assistir, amb la implicació activa dels laics en la vida religiosa, a una multiplicació del nombre de capelles secundàries als temples que, amb un caràcter sobretot funerari, van generar una gran demanda d'escultures i retaules per tal d'ornar-les. Alhora, els poders públics s'adonaren de la immensa capacitat comunicativa de la imatge, i les ciutats es convertiren periòdicament en l'escenari d'actes solemnes, festes i celebracions, en les quals es desplegava un complex aparell de missatges visuals efímers, alguns dels quals esdevingueren més duradors, entre els receptacles dels quals destaquen les portes de l'urbs o les façanes dels palaus.¹

La segona fase d'aquest procés no seria una altra que la irrupció de les imatges en la intimitat de les llars i la seva assumpció com a part de la vida quotidiana de les famílies, la qual cosa arribaria, amb distint grau i cronologia segons les ciutats, entre la segona meitat del segle xv i començaments del xvi. Icones de devoció i cortines, tapissos o cofres amb decoració profana, il·luminaren uns habitatges on, fins aleshores, la imatge artificial havia estat pràcticament absent. Malauradament, pel seu propi caràcter privat, no ens han restat moltes d'aquelles peces, i el seu estudi ha de partir sobretot de fonts indirectes, especialment dels inventaris *post mortem*, els quals, malgrat les seves limitacions —la majoria dels notaris no eren gaire detallistes a l'hora de descriure els objectes que hi trobaven— constitueixen una de les millors eines per a la reconstrucció de l'univers material que envoltava les persones de fa sis-cents anys. En el nostre cas, i davant la immensa riquesa dels arxius notariais valencians, hem hagut d'efectuar una selecció d'alguns protocols o notals per tal d'encetar una recerca que, òbviament, continua oberta. En concret, hem consultat fins ara un total de 154 volums, on hem trobat 147 inventaris, als que n'hem d'afegir 15 més ja publicats per diversos autors, tots compresos entre 1370 i 1500 i referits a la ciutat de València o al seu entorn immediat.²

1. Sobre la difusió de les capelles funeràries a la València medieval vegeu J. V. GARCÍA MARSILLA, «Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval», *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, 6, 1995, 69-80. La bibliografia sobre les festes cíviques és molt abundant. Entre les últimes aportacions destaquen a València les de R. NARBONA VIZCAÍNO, com «La fiesta cívica: rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI», *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Saragossa, 1996, tom I, vol. 3, 401-419.

2. La recerca s'ha efectuat als arxius del Regne de València (endavant ARV); Arxiu de Protocols del Patriarca de València (endavant APPV); i a l'Arxiu Municipal de València (AMV). D'altra banda, cal dir que a la ciutat del Túria no comptem amb el gran avantatge de què gaudeixen urbs com Barcelona, on els notaris medievals confeccionaven volums separats només per als testaments i inventaris, la qual cosa ha facilitat la confecció de treballs com el de J. AURELL i A. PUIGARNAU, «Iconografía a les llars mercantils del segle xv. Mentalitat, estètica i religiositat dels mercaders a Barcelona», *Anuario de Estudios Medievales* 25/1, 1995, 297-331; o el de M. R. TERES i TOMÁS, «Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins», *Acta Historica et Archaeologica*

Partint d'aquest material, anem a analitzar, en primer lloc, quan, com i per què apareixen les imatges a l'interior de les llars valencianes, i sobretot en quines i en quantes cases hi van ser presents. És a dir, ens plantejem quin va ser l'autèntic abast social d'aquest procés, per a després penetrar en la temàtica representada, distingint bàsicament entre les obres religioses i les profanes. Per acabar, i encara que la nostra documentació bàsica, les fonts notarials, no donen moltes respostes sobre aquests temes, creiem que és necessari preguntar-se per les diverses formes en què les imatges devien arribar als interiors domèstics i sobre els diversos aspectes que condicionaren la seva adquisició, com l'evolució dels gusts i els estils, els inicis d'una producció estandarditzada, o el desenvolupament d'un mercat d'obres d'ocasió.

La nostra recerca s'inscriu en un corrent historiogràfic que ja té una certa tradició a les terres catalanes, des dels treballs pioners, de començaments del segle xx, de Josep Sanchis Sivera a València o de Josep Soler i Palet a Barcelona, els quals iniciaren un interès pels interiors domèstics medievals encara des d'un anecdotisme un tant intrascendent, però que va obrir les portes a una documentació fins llavors bastant menyspreada.³ Tanmateix, l'interès pels interiors domèstics i pels béns mobles que hi havia va adquirir un tarannà més sistemàtic des que l'escola francesa dels *Annales* començà a preocupar-se per l'estudi de la cultura material de «l'home comú». Això va suposar una gran empenta per a l'arqueologia medieval, però també el redescobriment de les fonts notarials, i la utilització dels inventaris com a font bàsica per a l'acostament a una realitat física que normalment ha desaparegut deixant només aquestes pètijades documen-

Medievalia 19, 1998, 295-317. Les obres publicades consultades a la recerca d'inventaris són: X. COMPANYY, *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*, Barcelona, Cuñal, 1991; J. J. CHINER GIMENO, *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*, València, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1997; M. FALOMIR FAUS, *Arte en València, 1472-1522*, València, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1996; J. GUIRAL HADZHOSSIF, *València puerto mediterráneo en el siglo xv (1410-1525)*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1989; J. HINOJOSA MONTALVO, *Textos para la Historia de Alicante. Historia Medieval*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1990; M. L. MANDINGORRA LLAVATA i J. TRENCHS ODENA, «Juan Fernández de Porto y su biblioteca jurídica (1381)», *Saitabi*, XXXVIII, 1999, 63-87; G. NAVARRO ESPINACH, «El corder Joan Borrell (1467). Estudi de cultura material», *Bulleti de l'Associació Arqueològica de Castelló F. Llansol de Romani* 12, 1992, 77-96; J. SANCHIS SIVERA, «Arquitectura urbana en València durante la época foral», *Archivo de Arte Valenciano*, año XVIII, 1932, 3-32; i P. VICIANO, *Catarroja: una señoría de l'Horta de València en l'època tardomedieval*, Catarroja, Ajuntament, 1989. Entre tots els inventaris, n'hi ha que, per la seva riquesa, farem servir sovint, i per tal d'estalviar al lector una innecessària repetició, els consignem aquí remetent sempre a aquesta nota per a la seva localització arxivística: són, el del mercader venecià Pietro de Victori (ARV, ARV, Protocols de Vicent Saera 2.435, 24 de juliol de 1439); el del jurista Lop de Letxa (APPV, Protocols de Bartomeu Batalla 11.422, 7 d'agost de 1439); el del noble Francesc Maça de Liçana (ARV, Protocols Pere Rubiols 1.970, 28 d'abril de 1468); el de Jaume Garcia d'Aguilar (APPV, Protocols de Bartomeu de Càries 20.440, 17 de febrer de 1484); i el d'Elionor Bou (ARV, Protocols Pere Joan Çabrugada 3.065, 16 de juliol de 1490).

3. Ens referim a J. SANCHIS SIVERA, *Vida íntima de los valencianos en la época foral*, publicat en diversos capítols als *Anales del Centro de Cultura Valenciana* durant la dècada de 1930, i reeditat a Altea en forma de llibre per Edicions Aitana el 1993; i J. SOLER i PALET, «L'art a la casa del segle xv», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* VIII, Barcelona, 1915-1916, 289-305 i 385-394.

tals.⁴ A més, l'orientació interdisciplinària que propugnaven els francesos va enllaçar l'estudi dels entorns materials de l'edat mitjana amb enfocaments de caire antropològic, i amb la història de les mentalitats.⁵ Des d'aquests plantejaments la imatge pietosa a les llars ha estat estudiada com una forma de «materialització ostentosa de la religiositat», i s'han fet algunes anàlisis quantitatives del nombre d'icones, que n'ha constatat un procés de vulgarització.⁶

Des d'altres punts de vista, també alguns historiadors de l'economia preindustrial s'han adonat de la importància dels inventaris per a l'estudi de la demanda artística, entenent-la com una forma de consum de béns de luxe. El cas del nord-americà R. A. Goldthwaite potser siga el més reeixit en aquest sentit, amb els seus estudis sobre la Itàlia dels segles XIV al XVI.⁷ En canvi, l'interès dels historiadors de l'art per uns documents que parlen sobretot d'obres que suposem de discreta qualitat, i que a l'edat mitjana no ens diuen res sobre els seus autors, i molt poc sobre les formes, ha estat bastant limitada. Amb tot, el creixent desenvolupament d'una història social de l'art preocupada també per les formes de la producció i el consum d'obres, i per l'ambient cultural que va envoltar la creació artística d'èpoques passades, ha fet que el modest art domèstic comenci a ocupar un lloc en les grans reflexions sobre l'art baix-medieval.⁸ A casa nostra als articles citats de Jaume Aurell i Alfons Puigarnau i de Maria Rosa Terés, cal afegir les reflexions sobre el taller de l'artista i l'interior domèstic que fa Ximo Company a *L'Europa d'Ausiàs March, art, cultura i pensament*,⁹ interessants, a més, per la seva harmonització de fons escrites i iconogràfiques, però la gran riquesa dels nostres arxius es troba encara gairebé per explotar pel que fa a aquests temes.

4. Vegeu una primera valoració de les aportacions d'aquesta escola a J. M. PESEZ, «Histoire de la culture matérielle», a J. LE GOFF (dir.), *La Nouvelle Histoire*, París, Retz-CEPL, 1978, 98-130.

5. Vegeu les reflexions d'un modernista, B. BENNASSAR, sobre el tema, a «Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades», *La Documentación Notarial y la Historia, Actas del II Coloquio de Metodología Histórica aplicada, Universidad de Santiago de Compostela*, Salamanca, 1984, vol. II, 139-146; i més recentment l'obra de H. MARTÍN, *Mentalités Médiévales xie-xve siècle*, París, PUF, 1996.

6. Sobre l'ostentació de la religiositat vegeu J. LESTONCOUOY, *La vie religieuse en France, du VIIe au XIXe siècle*, París, PUF, 1964, especialment 71-95. Entre els no gaire nombrosos estudis sobre les icones a les llars, G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerm et en Sicile occidentale (1348-1460)*, Roma, École Française de Rome, 1979.

7. R. A. GOLDTHWAITE, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993.

8. Un dels exemples més recents és el llibre de S. CASSAGNES, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIVe-XVè siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001; encara que l'avantpassat remot el trobem a F. ANTAL, *Florentine painting and its social background*, Londres, 1947 (hi ha edició castellana, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, 1989).

9. Gandia, CEIC Alfons el Vell, 1998, especialment 209-243.

La imatge domèstica a València: un fenomen urbà d'ampli abast social

Per la nostra part, un primer acostament als inventaris medievals valencians ha permès constatar el gran abast d'aquest fenomen de vulgarització de les imatges a les llars. Dels que hem exhumat directament als arxius, un nombre important, 95 —un 65% del total— comptaven entre els béns descrits amb algun tipus d'imatge, i d'ells 60 —el 40'81%— disposaven de retaule o de taules pintades amb motius religiosos, percentatges realment alts que impliquen que aquest fenomen no havia restat com a privilegi d'uns pocs, sinó que s'havia introduït entre una àmplia capa de la societat urbana que es podia permetre adquirir les dites peces. Almenys això es pot deduir del quadre 1, on els propietaris d'imatges hi són classificats per la seva condició social, destacant que, al costat d'un significatiu nombre de nobles i clergues, són fins i tot majoria els artesans, mercaders i llauradors. Malauradament, no comptem amb dades comparables d'altres ciutats contemporànies, encara que, per exemple, sobre Palerm, G. Bresc-Bautier afirma que la presència d'icones a la casa estava directament lligada a la riquesa dels seus propietaris.¹⁰

TAULA 1
Condició social dels propietaris d'imatges

<i>Condició social</i>	<i>N. d'inventaris</i>
Nobles	15
Clergues	5
Ciudadans	4
Mercaders	18
Notaris	5
Llicenciats o estudiants	3
Artesans	26
Llauradors	8
Dones	2
Condició desconeguda	9

Sembla, d'altra banda, evident que les imatges domèstiques, almenys a València, van ser un objecte molt més estès en l'àmbit urbà que en els medis rurals, on els inventaris solen ser més pobres en elements no estrictament relacionats amb la producció i la subsistència.¹¹ Amb tot, l'àmplia difusió del

10. G. BRES-CBAUTIER, *Artistes, patriciens et confrères...*, 31. Aquesta autora analitza 95 inventaris amb icones entre 1351 i 1461, però no ens diu quants inventaris no comptaven amb aquestes peces.

11. En l'estudi de S. VERCHER i LLETÍ sobre Catarroja, *Casa, família i comunitat veïnal a l'Horta de València. Catarroja durant el regnat de Ferran el Catòlic (1479-1516)*, Catarroja, Ajuntament,

fenomen dins la ciutat amaga també grans diferències quantitatives i qualitatives entre les cases que només disposaven d'una petita taula al menjador o d'unes cortines amb donzelles, i les d'aquells personatges, normalment nobles o ciutadans acabalats, que posseïen una capella exclusiva per a la pregària, aparellada amb tots els elements necessaris per a la missa i dotada de més d'un retaule, i on encara es trobaven més imatges repartides per la resta de l'habitatge.¹²

L'aparició d'imatges als interiors domèstics té, a més, com ja hem apuntat, una cronologia més o menys precisa, que en el cas de la ciutat de València podem situar a finals de la dècada de 1370. Abans d'aqueixa data la recerca d'aquestes peces a les llars ha estat infructuosa, però, en canvi, a partir d'aquell decenni comença a esdevenir bastant freqüent. Quines són les raons que expliquen tal canvi a les acaballes del tres-cents? Creiem que se'n pot apuntar diverses, i de distint tipus: en primer lloc, tots els estudis sobre l'evolució econòmica del País Valencià a l'edat mitjana semblen coincidir que a l'últim terç del segle XIV la ciutat de València havia superat les greus crisis patides a mitjan

1992, no hi apareix cap imatge; en el de F. A. CARDELLS I MARTÍ sobre els llauradors de l'Horta, *Cultura material baixmedieval dels llauradors de l'Horta de València (mitjançant protocols notariats)*, tesi de llicenciatura inèdita, Universitat de València, 1997, de dos-cents documents només hi apareixen 6 oratoris i 14 retaules —a penes un 10%, per tant, disposaria d'imatges a la llar. Per la seva part, a l'obra de S. VERCHER i LLETÍ i B. PERIS GIL, per a tota la comarca de la Ribera, *Habitat i interior domèstic al món rural valencià del 1371 al 1500*, treball inèdit becat pel Centre d'Estudis d'Història Local de la Diputació de València (agraïm als autors, com també a F. Cardells, la seva amabilitat per deixar-nos consultar-lo), d'un centenar d'inventaris, només hi apareixen imatges als de dos ciutadans d'Alzira (una vídua i un notari), al d'un noble d'Ontinyent i al del llaurador més benestant de Sueca.

12. Com a exemple dels primers ens serveix l'inventari del botiguer Miquel Agostí, que posseïa en el menjador «hun drap de canemàç de pinzell ab figures» i «hun oratori de fust ab les imatges dels Tres Reis d'Orient» (APPV, Protocols d'Ambrosi Alegret 20.707, 3 de juliol de 1439). Entre els propietaris de capelles un bon exemple és el palau on habitava el doctor en lleis i senyor d'Alaquàs Jaume Garcia d'Aguilar, a la capella del qual hi havia: «Primo set entorches reals ab les armes de València e dos ciris de Corpus de combregar; ítem dos ciris chichs beneyts pintats; ítem un altar de fusta ab dos caxons molt bells dins lo qual foren atrobades dos ymatges de la Verge Maria e dins hun stoig o caxons de roure de Flandes dins lo qual hi havia tres testes enformades en fusta, ço és la una de Josep e l'altra de Jesús e l'altra de la Verge Maria; ítem un davantaltar de domàs tenat ab sa tovalloleta ab franges e flocadura blanca e tenada; ítem una catiffeta turquesca de peus que stà davant l'altar; ítem unes tovalloles del dit altar; ítem una tovalloleta ab listes grogues e vermelles; ítem una posteta de donar pau de fust ab la Pietat daurada; ítem un càlzer ab sa patena que pesa dos marchs e miga onza; ítem una creu d'argent sobredaurada ab algunes pedres grans e quatre chiques e ab quatre perletes de pes de sis onzes; ítem un parell de canadelles d'argent que pesen hun march; ítem una imatge de Senta Anna de argent ab la Verge Maria al braç que pesa un march e tres onzes e tres quarts e mig; ítem un vestiment de lli ab sa casulla e tot son compliment; ítem quatre tovalloles velles entrelistades e obrades; ítem una ara; ítem una capça de corporals; ítem un parell de canelobres de lautó; ítem una caseta fonda e estat buyda; ítem un retaulet de Flandes molt bell e un crucifix e una Verònica de nostre Senyor, los quals la dita senyora dix ésser propis de aquella e portats a la casa ultra la sua dot (de la dona Margarida de Castellví); a més, a la casa d'Aguilar hi havia «en lo retret de l'estudi, «un retaulet chiquet ab la ymatge de Sent Gerònim»; en «lo retret de la cambra major» «una Pietat pintada en drap»; en «la cambra hon estava la tapiceria», «dos draps de ras de Tornay ab figures grans; ítem tres cortines de Tornay ab figures; ítem un drap de raç molt bell de la Història de Achilles; ítem un altre drap de raç ab figures lo qual té emprestat la muller de'n Johan Eximènez, ítem un altre parell de bancals de raç ab figures antigues ab armes de Aguilar e de Castellví (vegeu nota 2).

centúria —l'arribada de la pesta negra, les guerres de la Unió i de Castella, etc.— i que es van establir llavors les bases de la seva esplendor mercantil i financera del quatre-cents. Això, entre altres coses, probablement es traduiria en una millora de les condicions generals de vida, i en un increment del consum i del confort dels habitatges, que pogueren incorporar nous béns d'un cert luxe, com les imatges, les cortines, els mobles pintats, etc.¹³ D'altra banda, és molt important per a la imatgeria religiosa l'arribada a València de nous corrents d'espiritualitat privada, vinguts d'Itàlia o dels Països Baixos, com l'*estricta observància* o la *Devotio Moderna*, que propugnaven una participació més activa dels laics en el fet religiós mitjançant la lectura silenciosa de texts pietosos, com les *Meditationes Vitae Christi* del fals Bonaventura —Giovanni de Caulibus—, o la *Imitatio Christi* de Tomàs de Kempis, i de la pregària davant una imatge que devia estimular els sentiments de compassió i de complicitat sobretot amb les figures de Jesús i de sa Mare.¹⁴ El canvi de segles entre el xiv i el xv va veure també la presència a València de grans personatges del clergat no directament relacionats amb aquests moviments, però igualment preocupats per la fe dels laics, i que gaudien d'una gran ascendència sobre la societat valenciana, com Antoni Canals, Bernat Oliver, Francesc Eiximenis o sobretot sant Vicent Ferrer, els sermons del qual insistien en la importància de l'oració en la intimitat de la llar.¹⁵

Tot plegat, el gran segle de la València medieval va coincidir amb el «boom» d'una nova cultura visual que va estar molt lligada a l'esplendor artística de l'època. Una cultura que podem qualificar d'alguna manera com a «mediterrània» pels seus trets, ja que el suport de la majoria de les imatges domèstiques va ser la taula o el petit retaule, derivats en certa mesura de la icona bizantina, com ho podem observar en altres ciutats meridionals com Barcelona o Palerm. Enfront d'aquest model, els laics del nord d'Europa preferien, en canvi, altres formats

13. Sobre aquest període vegeu, per exemple, A. RUBIO VELA, «El segle xiv», a *Història del País Valencià*, Barcelona; Edicions 62, 1989, vol. II, 169-264; o A. FURIÓ, *Història del País Valencià*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1995, especialment 124-143. També la tesi doctoral; J. V. GARCIA MARSILLA, *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*, València, Publicacions de la Universitat de València, Ajuntament de València, 2002, on posàvem en relació aquesta embranzida amb la difusió de noves formes de crèdit i renda. No s'ha fet encara un estudi global de l'evolució del consum a la València medieval, però en un aspecte parcial com és el dels productes alimentaris sembla que el pas del segle xiv al xv va ser també fonamental per a l'estabilització dels fluxos d'importació de blats i carn (J. V. GARCIA MARSILLA, *La jeraquia de la mesa. Los sistemas alimentarios en la Valencia bajomedieval*, València, Diputació de València, 1993).

14. Sobre la difusió d'aquests moviments espirituals al País Valencià vegeu A. HAUF, «L'espiritualitat medieval i la «Devotio Moderna», a *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, 19-55; i també M. FALOMIR, *Arte en Valencia...*, 337-351.

15. Als *Sermons* de sant Vicent trobem freqüents referències a l'oració domèstica, com en aquella ocasió en què aconsella la següent pràctica: «Hoc, senyor, per lo matí, ans que isqués de casa, yo fiu oració agenollat en terra; ajustant les mans e llevant la pensa en Déu, fiu ma oració dient lo *Credo*, *Pater noster*, *Ave Maria*, e la oració del àngel, e la *Salve regina*, e per los deffunts hun *Pater noster*, *Ave Maria*, pensant que yo vehia a Jesuchrist, e ell que m guardave ab la cara irada per mos peccats», V. FERRER, *Sermons*, ed. de J. SANCHIS SIVERA, Barcelona, Barcino, 1932, vol. I, *Dominica post Ascensionem*, 60.

per a la representació sagrada, més rars a la Mediterrània, com els llibres d'hores, molt populars a França o Flandes, on, contràriament, els retaules semblen aparèixer dins les cases més tard que al sud del continent.¹⁶

La pietat íntima

Tanmateix, sembla inqüestionable que la major part de les imatges que hi havia a les llars de les acaballes de l'edat mitjana eren de caire religiós i es feien servir com a incitador material de la fe. Les tendències espirituals ja citades insistien especialment en els aspectes més subjectius de la relació entre l'home i la divinitat, de manera que els laics devien instruir-se directament en la imitació de la vida de Crist i, sense la mediació del clergue, emocionar-se amb els moments més dramàtics del seu sacrifici. La imatge jugava un paper fonamental com a mitjancera en aquesta íntima comunió del devot amb Déu, perquè li donava un suport concret i servia com una mena d'ancoratge per a la memòria, fent palesos al cristià aquells passatges evangèlics que ja coneixia, però que a vegades podia no tenir molt presents en la seva conducta quotidiana. Sant Vicent ja insistia en aquesta dimensió mnemònica i ètica de les icones religioses, i aconsellava al seu auditori: «quan tu veus la ymaga del crucifixi deus reduir a memòria: «Oo!, axí fo crucificat mon senyor Jesuchrist»; o la de la verge Maria: «Oo!, axí fo una verge que parí lo Fill de Déu omnipotent»; o la de Sant Pere, o dels altres sants...»¹⁷

Així, la contemplació de les imatges esdevingué un aspecte essencial d'una nova forma de pregària, individual i meditativa, i no en alta veu com es feia fins aleshores; però no sols això, sinó que els fidels encetaren una autèntica relació interactiva amb les icones, de manera que no s'accontentaren ja amb mirar-les: ara també volien posseir-les, i ploraven amb elles, les besaven i abraçaven, alguns fins i tot es flagel·laven davant la seva presència, i molt sovint buscaven en la representació sagrada no sols consol sinó també ajut en les més variades circumstàncies de la seva vida.¹⁸ Una societat de tan excitat sentiment religiós era, per tant, molt procliu a envoltar les imatges d'una aura miraculosa, més en l'ambient de confrontació quotidiana amb altres religions que es vivia al País Valencià. Així, per exemple, el 1420, s'escampà la remor per la població de Murla,

16. Sobre aquesta cultura nòrdica vegeu S. RINGBOM, *Les images de dévotion, xiii-xve siècle*, París, Gérard Monfort, 1995; D. ALEXANDRE-BIDON, «Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets de faire croire à l'usage des laïcs», *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 6, any 53, novembre-desembre 1998, 1155-1190; i CASSAGNES, *D'art et d'argent...*, 112-118.

17. V. FERRER, *Sermons...*, vol. II, *In die Sancte Johannis*, 14.

18. Aquestes conductes estan especialment comprovades a Itàlia, on els historiadors compten amb una font inestimable com són els llibres de *ricordanze*, diaris privats que ens relaten aquesta apassionada relació amb les imatges, amb casos fins i tot de persones que parlen i es barallen amb elles per una resposta insatisfactòria, amenaçant-les amb dirigir les seves pregàries a una altra icona (R. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, Nova York, 1980, 119-121). M. CAMILLE arriba a parlar d'una certa «fascinació mòrbida» i fins i tot d'un «aspecte eròtic» en aquesta interacció entre la persona i la imatge a *Le monde gothique*, París, Flammarion, 1996, 118-120.

a la comarca de la Marina Alta, que en el seu castell se fos esdevengut que endret del ventre de una ymatge de Sent Johan Babtista, que ere deboxada e pintada en un retaule antich qu'estava en la esgleya dins lo dit castell, era exida sanch per un clau que's dehia ésser ficat endret lo dit ventre de la dita ymatge per moros infels...», encara que ben aviat els enviats reials per a verificar l'assumpte s'adonaren que la sang no sortia de la taula, sinó que provenia de les entranyes d'algun animal mort que havien estat llançades contra ella.¹⁹

Les peces que apareixen als inventaris valencians es corresponen perfectament amb aquesta mentalitat. Són gairebé sempre, com comprovem a la taula 2, representacions de Crist o de la Verge centrades sobretot en la tendresa maternal de Maria i en els moments més dolorosos de la Passió.

TAULA 2

Temes religiosos representats a les peces dels inventaris

<i>Temes</i>	<i>Nombre de peces</i>
La Mare de Déu	23
La Mare de Déu amb el Nen	4
La Pietat	14
Els Set Goigs de la Verge	5
La Verònica de la Verge	2
La Salutació	4
La Coronació de la Verge	1
La Verge i els 4 Evangelistes	1
La Nativitat	1
L'Adoració dels Mags	2
Santa Anna i la Verge	1
La Crucifixió	2
El Crucifix	11
Nostre Senyor	5
El Davallament de la Creu	4
L'Agnus Dei	2
La Verònica de Nostre Senyor	3
La Trinitat	2
La Resurrecció	4
L'Aparició de Jesús a sant Tomàs	1
El Nom de Jesús	6
Déu Pare	1
Crist amb la Creu al coll	2
La Passió	4

19. ARV, *Mestre Racional* 40, f. 308r, publicat per F. ROCA TRAVER a *El tono de vida en la Valencia medieval*, Castelló, Societat Castellonenca de Cultura, 1983, 152.

<i>Temes</i>	<i>Nombre de peces</i>
Crist assotat en la columna	2
Sant Miquel	4
Sant Cristòfol	4
Sant Antoni	2
Sant Pere	2
Sant Pau	1
Sant Jordi	1
Sant Jeroni	1
Sant Joan	1
Sant Pere Màrtir	1
Santa Caterina	1
Sant Nicolau	1
Sant Dimas	1
Santa Anna	1
Sant Abdó i sant Senen	1
Sant Martí	1
El rei Assuer i la reina Esther	1
Susana i els vells	1
El judici de Salomó	1

En efecte, la Verge i Jesús són amb escreix els grans protagonistes de les imatges domèstiques, tot el contrari del que ocorria als grans retaules dels altars de les esglésies, dedicats majoritàriament als sants, i on les escenes relacionades amb aquests personatges quedaven enquadrades en dos llocs secundaris però molt significatius per la seva relació amb l'espectador: l'espiga del retaule, ben visible des de lluny, on es disposava la Crucifixió o, de vegades, la Coronació de la Verge; i el centre de la predel·la, que amb el temps es reservaria pràcticament en exclusiva al Crist mort o al varó de Dolors perquè els fidels pogueren observar de ben a prop el suplici que patí per ells el Redemptor.

Major proximitat encara amb la imatge es podia permetre en la intimitat de la llar, i en ella la figura protectora i mitjancera de la Mare de Déu feia més fàcils les relacions entre l'esfera humana i la divina. Almenys en 57 imatges Maria apareix com una de les protagonistes de l'escena, sense comptar que probablement també a les crucifixions i els davallaments de la creu hi seria present. La majoria destaquen la seva funció maternal, perquè és molt probable que les simples mencions a «la Verge» ens parlen de representacions seves amb el Nen al braç, de les quals algunes, de marcat sabor antiquitzant, s'han conservat.²⁰ Però, malgrat el suposat «optimisme» de la pintura gòtica valenciana, destacat per alguns autors i evident per exemple en motius com el dels Set Goigs de

20. Vegeu N. BLAYA (ed.) *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, València, Fundació Bancaixa, 2000.

la Verge,²¹ també hi és molt present el plany de Maria davant el cos inert de son Fill: la molt representada Pietat. Aquesta escena no respon a cap passatge evangèlic ni a cap moment de la litúrgia, i precisament per això és potser la millor mostra de l'impacte dels nous corrents espirituals i de l'oració privada sobre la iconografia, captant un moment de màxim dramatisme però alhora de gran introspecció ja que concentra l'escena especialment sobre els dos personatges i destaca la gravidesa del Crist mort. La procedència d'aquest tema és precisament nòrdica i s'ha dit que va penetrar amb gran força a València de la mà de pintors flamencs com Lluís Alimbrot. Tanmateix la menció més antiga en els inventaris que hem trobat es remunta a 1421, data de la mort del mercader Francesc Ros, que posseïa a la «cambra nova del seu alberch, un oratori ab la Pietat».²² Més tard, el 1439, trobem una altra Pietat aparellada ara amb la figura de la Verge en un díptic propietat del jurista Lop de Letxa, del qual s'assegurava que «mostrava haver molt temps que era pintat». Ben aviat el tema s'inclouria també en petites peces portàtils d'orfebreria, com al calze propietat de la parròquia de Sant Martí que tenia en penyora el mercader venecià Pietro de Victori, «d'argent daurat e breschat ab sa patena e ab diverses smalts ab la Pietat de Nostre Senyor Jhesucrist e ab Sant Martí», o el portapau —peça que els fidels es passaven en el moment de donar-se la pau a la missa— que apareixia en el ja citat inventari de Jaume Garcia d'Aguilar com a «una posteta de donar pau de fust ab la Pietat daurada».

La recerca d'aquesta tensió emotiva és també la que justifica la freqüent presència de les escenes més esgarrifoses del cicle de la Passió de Crist, com el camí del Calvari —o «Crist amb la creu al coll» com apareix a la documentació—, la mateixa Crucifixió o el Davallament de la Creu, en les quals el cos de Jesús va tendir a aparèixer cada vegada més maltractat i sagnant, i les figures secundàries més pesadores i gesticuladores, per tal de commoure els fidels.²³ Major

21. Sobre això vegeu M. A. CATALÀ GORGUES, «La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias», a *Archivo de Arte Valenciano* 1977, 117-127. Els Set Goigs de la Verge són temes apropiats sobretot per als «draps de pinzell», com un «drap veyll de pinzell» que apareix a l'inventari de Leonard Marrades l'1 de febrer del 1400 (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.645); o d'un «oratori de pinzell ab bastiment de fust ab la Istòria dels Set Goigs» propietat d'Alamanda Carroç (APPV, Protocols Dionís Cervera 28.647, 2 de maig de 1433).

22. ARV, Protocols Andreu Puigmitjà 1.890, 4 d'abril de 1421. Sobre els orígens d'aquest tema vegeu J. GÓMEZ FRECHINA, «Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo xv», al catàleg de l'exposició *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, Generalitat Valenciana, 2001, 63-103. Aquest autor situa l'arribada a València d'Alimbrot el 1439 (p. 29), però ja el 1423 els pintors locals Joan Esteve i Joan Palasí havien signat un contracte per a pintar un retaule per al ferrer Domingo de Calatayud que devia tindre «en lo mig del bancalet la Pietat» (ARV, Protocols Berenguer Cardona 2.533, 21 d'agost, transcrit per L. CERVERÓ Y GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48, 1963, 98). Al catàleg de *La clave flamenca...* són reproduïdes algunes de les més importants pietats medievals valencianes.

23. Una bona mostra d'aquestes tendències la componen algunes taules recollides per a l'exposició *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo xv*, que va visitar el Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid i el de Belles Arts de València en l'any 2001 (publicat pel Museu Thyssen-Bornemisza i la Generalitat Valenciana el mateix any). Entre elles destaquem un *Davallament de la Creu* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, obra d'un pintor actiu a València entre 1450 i 1460 (peça 37 del catàleg); i una crucifixió d'un

abstracció suposava en canvi el simple crucifix, també molt present als inventaris, i que els autors dels *Ars Moriendi* de l'època prescrivien tenir a la vista en el moment d'encomanar l'ànima a Déu.²⁴ Es tractava d'una peça molt sovint treballada en materials cars, com l'ivori, de què estava fet el crucifix que hi havia a la capella del cavaller Francesc Corts el 1433,²⁵ i de vegades podia formar part de composicions tridimensionals, com la «roqueta ab lo Crucifixi e los ladres» que posseïa el frare Gabriel Carbonell en la seva modesta cel·la de la casa dels Beguins,²⁶ o bé «hun encastament de la forma de hun excabeix dins lo qual estava una creu a manera de munt Calvari, obra de molta devoció», present a la casa que el mercader Jaume Navarro tenia a la parròquia de Sant Joan del Mercat el 1478.²⁷ Fins i tot hi podia estar al centre de petits oratoris com «l'oratoriet xich on és lo crucifici de Jhesucrist» de la casa del també comerciant Nicolau Ros.²⁸

La mateixa abstracció trobem en altres al·legories de Crist, com l'Agnus Dei o l'anagrama del Nom de Jesús, la devoció al qual va créixer arran sobretot de les prèdiques de Sant Bernardí de Siena, que tingueren el seu ressò a les terres de la Corona d'Aragó mitjançant deixebles seus com Mateu d'Agrigento, que hi vingueren convidats per monarques i consells municipals.²⁹ Gairebé qualsevol lloc era bo per a recordar i fer present el Dolç Nom, des d'unes tovalloles o llenços a una copa d'argent o un cofre, i segons sembla, més que purament devocional, arribà a tindre un cert tarannà profilàctic contra les forces del mal.³⁰ També, fins i tot, el complex misteri de la Trinitat es trobava a les llars, suposem

pintor valencià de la Col·lecció Thyssen-Bornemisza (peça 38), en la qual crida l'atenció l'abundància de sang que mana del cos de Crist, la Verge desmaiada, i el gest desesperat, alçant els braços, de la Verònica. Per les dimensions d'ambdues taules (46'3 × 31'7 cm i 44'8 × 34 cm respectivament) podrien provenir perfectament d'altars domèstics, encara que també és possible que siguin peces secundàries d'un retaule més gran.

24. Vegeu, per exemple, l'*Art de ben morir* d'Alfons de Borja (APPV, Fons Maians, Ms. 694) i, sobre aquest tema, S. GARCÍA ARACIL, «Un manuscrito inédito valenciano del siglo xv, titulado «Art de ben morir», *Anales Valencinos*, 4, 1976, 371-414; més en general, vegeu també A. FÀBREGA GRAU, «Els primitius textos catalans de l'art de ben morir», *Analecta Sacra Tarraconensia* XXVIII, 1955, 70-109.

25. ARV, Protocols Andreu Puigmitjà 1.902, 21 d'agost de 1433.

26. AMV, Protocols Jaume Eiximeno 8/9, 28 de gener de 1477.

27. APPV, Protocols Lluís Matoses 17.896, 23 d'octubre de 1478.

28. ARV, Protocols Jaume Mestre 2.647, 24 d'abril de 1406.

29. La primerenca devoció a aquest sant a València ha estat remarcada per M. FALOMIR, *Arte en Valencia*, 344. Sobre les seves prèdiques i el seu caràcter popular vegeu M. MULLETT, *La cultura popular en la Baja Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1990 (ed. original a Kent, 1987), especialment cap. 4.

30. Entre els inventaris on apareixen béns marcats amb el Nom de Jesús destaquen, per exemple, el de Pere Marrades, on apareixen «uns paraments negres a senyal de Jesús» (ARV, Protocols Andreu Gasull 4.394, 9 de juny de 1417); el de l'apotecari Jaume Jofré, que posseïa «un anap d'argent ab hun títol al sol daurat qui dehia Jhesús» (APPV, Protocols Bartomeu Batalla, 7 de novembre de 1439); o el de Bernat d'Ademús, teixidor, que tenia al menjador de sa casa «un cofre vert ab títols de Jhesus Christus» (APPV, Protocols Daniel Conesa 26.025, 28 de juny de 1439). D. ALEXANDRE BIDON ha comprovat la protecció que li se atribuïa al Nom de Jesús a França, on era freqüent trobar-lo escrit als bressols dels nens («Une foi ou deux...», 1.171).

que amb la forma tradicional de les pintures valencianes, que presenta el Pare sostenint la creu on és crucificat el Fill, i el colom de l'Esperit Sant entre ambdós.³¹

Tanmateix, el contacte directe amb Crist o la Verge que es buscava s'aconseguia molt millor amb les representacions dels seus rostres en primer plànol, les anomenades veròniques, força impressionants precisament per la proximitat amb la figura divina que proporcionaven. Mare i Fill podien aparèixer junts formant les dues cares d'una mateixa taula, com la que tenia el mencionat frare Gabriel Carbonell en la seva cel·la, o les que encara conserven l'església de l'Assumpció de Pego, o la col·lecció Durrieu, obres ambdues de Joan Reixach.³² Les veròniques comptaven a més entre els seus mèrits la presumpta autenticitat dels trets representats, proporcionada per llegendes que assoliren un gran èxit a les terres valencianes. Per exemple, la presència d'una relíquia de la «Vera Faç» de la Verge, pintada sobre pergami suposadament per sant Lluc, que pertanyia a la casa reial d'Aragó fins al moment en què va ser lliurada en penyora d'un préstec al tresor de la catedral de València el 1436.³³ Pel que fa al rostre de Crist, són notòries també certes tradicions com els miracles de la Santa Faç a Alacant, o el fet de que els retrats de Crist es basaven en la descripció de la seva aparença que en una carta apòcrifa al senat romà va fer Publi Lèntul, antecessor de Ponci Pilat.³⁴ Acostar-se a aquestes imatges suposava, per tant, sentir l'emoció de participar de l'autèntica naturalesa humana de Crist i la Verge, destacant els trets facials sobre un fons daurat que recordava també la dimensió divina dels representats i, a la llum dels ciris, els acostava a la semblança d'una aparició.

En un molt segon plànol quedaven als altars domèstics els sants. A penes 22 de 132 escenes identificades els tenen com a protagonistes, encara que no és estrany trobar peces on Déu Pare, la Pietat o la Verge apareixen envoltades

31. Una taula de la Trinitat n'acompanya una altra de la Verge en l'inventari de l'aluder Jaume Cervera (APPV, Protocols Bartomeu Batalla 11.422, 23 de març de 1439); mentre Lop de Letxa tenia també una «cortina blava de drap picat de cànem ab una figura pintada en aquella de la Santa Trinitat, mig usada». La citada fórmula iconogràfica de representació de la Trinitat la trobem ja en obres del gòtic internacional, com per exemple al centre de la predella del *Retaule de la Verge* de Pere Nicolau que es conserva al Museu de Belles Arts de València; i torna a aparèixer en obres posteriors, per exemple en una taula de Joan Reixach, avui al Musée de Picardie d'Amiens. Al cap i a la fi, serà la mateixa solució adoptada per Masaccio en el seu famós fresc de Santa Maria Novella a Florència.

32. «Item dues veròniques de Nostre Senyor e de la Verge Maria en una taula», inventari de Gabriel Carbonell (AMV, Protocols Jaume Eiximeno 8/9, 28 de gener de 1477).

33. On encara es conserva, amb un peu d'argent sobredaurat, esmalts i pedres precioses atribuït a Bartomeu Coscollà. Sembla que hi hagué una altra Verònica de la Verge anterior al tresor catedralici (vegeu La fitxa feta per Francesca Español sobre aquesta peça al catàleg de *El Renacimiento mediterráneo...*, 149-152). Una taula del Mestre de Villahermosa (suposadament Llorenç Saragossa) del Museu de Belles Arts de València i provinent d'un retaule de l'Ofici dels Fusters representa també sant Lluc rebent de la Verge la seva imatge.

34. La tradició de la Santa Faç d'Alacant es remunta a 1489, segons autors com M. VICIANA, *Crònica de la Ìncita y Coronada ciudad de Valencia*, València, edició facsímil de 1972. Sobre aquests temes, M. CRISPÍ I CANTÓN, «La difusió de les Veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana», *Lambard. Estudis d'art medieval*, IX, 1997, 83-103; X. COMPANYY, «Iconos marianos y cristológicos en la pintura valenciana gòtica y renacentista», al catàleg de *Oriente en Occidente...*, 45-58; y L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Doble Verónica», al catàleg de *Gòtico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte Religioso*, Alacant, 1990, 170-171.

per ells, que actuen com a testimonis de la fe, o fins i tot oratoris que representen múltiples efigies de canonitzats.³⁵ Els sants tenien, en tot cas, més sentit com a epònims de capelles a les esglésies o com a patrons d'un gremi, mentre que a l'interior de la llar la seva funció era fonamentalment apotropaica, i estava relacionada amb les pors de les persones d'aquella època, que cercaven remeis en la benèfica protecció de les figures santes. Això explica la predilecció per sant Miquel, cap dels exèrcits celestials contra el mal, o, de forma més especialitzada, per sant Cristòfol amb Jesús al muscle, imatge que es creia que evitava la molt temuda mort sobtada —i inconfessa per tant—. Per això les icones de sant Cristòfol podien aparèixer en els llocs aparentment més insòlits, com la cuina, on, al cap i a la fi, les dones passaven molt de temps.³⁶ També sant Antoni, protector dels animals però també baluard contra certes malalties, com l'ergotisme —o foc de Sant Antoni— va ser molt representat, a vegades fins i tot amb la semblança d'una verònica, com en el cas d'una «post ab la faç de Sant Antoni» que posseïa la filla del cuiner «de llinatge de negres» Joan Ferrer, el 1460.³⁷ En altres ocasions el sant s'associava a una activitat concreta desenvolupada també pel propietari de la imatge, i representava per a aquest una inspiració, un model a imitar, com en el cas evident del jurista Jaume Garcia d'Aguilar, que disposava al seu despatx particular, entre llibres, plomes i papers, d'un «retaula chiquet ab la ymatge de Sent Gerònim», el sant intel·lectual per excel·lència.

La presència de composicions més complexes i narratives era molt més infreqüent, i estava sovint relacionada amb lliçons morals o recordatoris per al propietari i el seu entorn domèstic. Res més adient, per exemple, per a un tancaporta —la cortina de drap que se situava darrere les portes per a preservar millor la intimitat de les cambres—, que la representació de la història de Susanna espiada pels vells, en la qual la curiositat i la lascívia dels ancians posa en dubte l'honor de la dona, però per a ells suposa la condemna a mort.³⁸ La «història

35. Així a l'inventari del fuster Bernat Proeta trobem «hun oratori de fust ab ses polceres vermelles e ab moltes figures de sants, ja usat» (APPV, Protocols Bartomeu Batalla 11.422, 31 d'agost de 1439); el diverses vegades citat Lop de Letxa posseïa «hun oratori petit engrutat de paper ab figures de diverses sants de pocha valor» i «hun retaula del dit altar fet de drap ab son bastiment en lo qual són figurades les figures de Déu lo Pare e de Sant Miquel e de molts altres sants, quasi nou»; i l'aluder Jaume Cervera disposava d'un «oratori de la Trinitat e de la Verge Maria e molts altres sants, antich, ab sa làntia penjant denant aquell» (APPV, Protocols Bartomeu Batalla 11.422, 31 d'agost 23 de març de 1439). Alguns petits retaules domèstics de finals del segle xv ens mostren com serien aquestes peces, amb les figures dels sants situats en les taules de les portes o en la predel·la, com per exemple els menuts retaules de l'anomenat «mestre de Martínez Vallejo», conservades al Museu de Belles Arts de València o a la Casa-Museu Benlliure de la mateixa ciutat.

36. El llicenciat en decrets Pere de Falchs posseïa «en la naya de la cuyna hun retaulat ab la ymatge de Sent Cristòfol» (APPV, Protocols Gabriel Bonet, 21.504, 9 d'agost de 1437). També Sant Miquel apareixia en llocs insospitats, com en un canelobre de banyes de cervo propietat del cirurgià Francesc Moliner (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.643, 24 de març de 1399).

37. APPV, Protocols Pau de Camanyes 20.899, 15 de març de 1460.

38. I així el cavaller Francesc Maça de Liçana posseïa «hun tanquaporta de ras ab la stòria de Susana que ha dotze palms de larch e huyt d'ample, poch usat». La història de Susanna es narra al llibre de *Daniel* capítol 13.

de l'infant que féu Salamó» que apareix en un drap de paret de la casa del *flaçader* Joan Pallada, o el drap de pinzell amb la «istòria del rey Assuer ab la reyna Ster» que posseïa el *vanover* Miquel Montagut, deuen ser, per la seva part, exaltacions de la justícia i la magnanimitat del senyor de la casa, encara que, en l'últim cas, la intervenció de la reina jueva en favor del seu poble davant el monarca persa va ser vista també a l'edat mitjana com una prefigura de la intercessió de Maria davant son Fill el dia del Judici Final.³⁹ Molt més macabra resulta, en canvi, la presència d'una personificació de la Mort en un bell drap de Flandes que s'ensenyoria de la recambra del sastre Joan Sanç, el qual la podria veure tots els dies, en alçar-se del llit o en gitar-se en ell, recordant-li així la fugacitat de la vida.⁴⁰ De fet hi havia a l'època una certa impúdica familiaritat entre els homes i el seu fatal destí que feia que, per exemple, el jurista Lop de Letxa tingués a l'entrada del seu alberg el taüt amb què els membres de la seva família feien el seu últim viatge fins a la capella que posseïen al convent del Carme, o que a casa del també advocat Jaume Garcia d'Aguilar hi hagués «una tomba e tres banchs de ciris de Tots Sants».

Com ja hem apuntat, la majoria de les imatges religioses que es troben als interiors domèstics són pintures, bé sobre taula —56 casos, en 4 dels quals se'ns especifica que la fusta estava daurada—, bé sobre drap —6 retaulles de tela, 18 draps de pinzell i 4 cortines—, o sobre altres materials, com pergami —2 casos—, paper —altres 2—, o estany —1 cas—. Moltes formarien autèntics retaules articulats, amb dos, tres o més posts o peces, i complexes formes de tancament, com la «tanqua francesa» d'una imatge de la Verge propietat de Maria Marrades,⁴¹ també presentaven de vegades figures per la part de fora, que es veien quan el políptic estava tancat.⁴²

Les figures tridimensionals eren, en canvi, molt més rares als inventaris consultats, només se n'ha trobat 15, incloses peces d'allò més variat, com «una ymatge de la Verge Maria ab lo Jhesús al braç de pedra dins un oratori de fust ab ses portes»,⁴³ una «testa de la Verge Maria petita d'obra d'Alamanya», que cal suposar que era una peça de terra cuita feta amb motle,⁴⁴ un «oratoriet xich on

39. APPV, Protocols Martí de Roda 18.238, 10 de febrer de 1479; i ARV, Protocols Berenguer Cardona 494, 24 de maig de 1458. La reinterpretació del tema d'Esther a G. DUCHET-SUCHAUX i M. PASTOREAU, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 159.

40. APPV, Protocols Bartomeu Batalla 11.436, 16 de maig de 1470.

41. ARV, Protocols Andreu Gasull 4.393, 9 de juny de 1417.

42. Així Francesc Maça de Liçana tenia «hun retaule ab dues posts, en la huna de les quals hia la Resurrecció de Jesucrist e en la altra la ymatge de la Verge Maria, e detrás la huna dels dits posts hia pintat lo Sant Ladre». Aquests políptics pintats per dins i per fora són típics de Flandes; i el trobem per exemple al *Triptic dels Rois de Corella*, obra de Lluís Alimbrot, avui al Museo del Prado.

43. APPV, Protocols Martí de Roda 18.238, inventari de Jaume Alvares, pellicer, del 12 d'octubre de 1479.

44. La tenia el jurista diverses vegades citat Lop de Letxa. La identificació de «l'obra d'Alamanya» com a la feta de terra cuita treta de motle està generalment acceptada, i la podem observar en el cas del guanter, precisament alemany però habitant de Barcelona Joan Llop, que com a segona —o primera activitat— tenia la fabricació d'aquestes imatges, de les quals hi havia a sa casa tres-centes figures de Jesús petites i altres dos-centes més d'altres temes (A. DURAN I SANPERE, «Un guanter,

és lo crucifixi de Jhesucrist;⁴⁵ un «Agnus Dei d'argent»;⁴⁶ una «ymatja de vori de la Verge Maria»;⁴⁷ «tres testes enformades en fusta, ço és la una de Josep, e l'altra de Jesús e l'altra de la Verge Maria» que estaven dins d'un caixó de roure de Flandes, i una «imatge de Senta Anna de argent ab la Verge Maria al braç»;⁴⁸ o fins i tot una Pietat d'algeps, un «Jessuset vestit», i una «ymatge de Jhesús gran encaxat en hun encaxament de fust», peces totes tres que posseïa en una petita recambra del seu palau d'Alginet Elionor Bou, al costat d'un «crucifixi de fust ab sa creu, huna post en què és la Verònica de la Mare de Déu e altra posteta de la Pietat, huna cortina de tela en què és pintat lo Devallament de la creu, huna caxa que serveix per a altar...», i diversos anells i joies. De tota aquesta bigarrada habitació, mig oratori privat, mig caixa forta, ens crida especialment l'atenció la petita figura vestida de Jesús. La presència d'estàtues «de vestir» no és en absolut una novetat aportada pel barroc, i segurament serien més freqüents d'allò que hom suposa,⁴⁹ però, a més, pel context en què apareix i per la petita mida de la peça, és possible que sigui una de les «joguines sacres» que, com ha estat descrit a França o Alemanya, servien per a instruir de forma lúdica els nois en els misteris religiosos.⁵⁰ I en aquest sentit també es podria explicar la presència d'unes «ales d'àngell de paper daurades», que posseïa Francesca, esposa de Pere Gaçó, i què tal vegada estarien relacionades amb alguna processó o representació teatral.⁵¹

Les imatges sacres esculpides podien aparèixer, però, als llocs més insospitats, formant part de l'ornamentació de qualsevol peça del mobiliari domèstic. Així un sant Miquel o una santa Caterina podien decorar un canelobre de banyes de cérvol;⁵² obres «de angelets e ymatges» estaven presents al marc d'un mirall

mercader d'art, recollit a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, 1975, 298-300. Vegeu, també, J. SOLER i PALET, «L'art a la casa del segle xv», a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* VIII, 1915-1916, 289-305 i 385-394).

45. Propietat del mercader Nicolau Ros (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.647, 24 d'abril de 1406).

46. A l'inventari de Brunissenda, dona del notari Bartomeu Molner i més tard del venerable Pere Escrivà (APPV, Protocols Joan de Vera 1.445, 17 de juliol de 1376).

47. Inventari de Violant, esposa de l'honorable Jordi Joan (APPV, Protocols Dionís Cervera 16.383, 14 de desembre de 1420).

48. Eren de Jaume Garcia d'Aguilar (vegeu nota 2).

49. A l'inventari de l'església del convent de la Mercè de València fet el 1459 hi havia, per exemple, una «ymatge de Nostra Dona Sancta Maria», amb «un chapellet al cap de vellut vermell ab fulletes d'argent batents e lo Jesús tenia un chapellet de broquat vermell, a més «la dita ymatge de Nostra Dona era cuberta ab una camissa de lí en lo coll fronzida» (N. MUNSURI i R. MADRID, «Aproximación a la vida conventual mercedaria a través de un inventario del siglo xv», *Estudios Castellonencs* 7, 1996, 69).

50. D. ALEXANDRE BIDON ens conta com els nens jugaven amb aquests ninots de ceràmica, fusta o cartró («Une foi en deux...» 1174-1178). A Alemanya les excavacions arqueològiques han proporcionat alguns exemplars d'estatuetes de Jesús, de només 7 cm d'alt i vestides amb camises, que es troben al Rheinisches Landesmuseum de Bonn (H. BOOCKMAN, *Die Stadt im Späten Mittelalter*, Munic, C. H. Beck, 1986, 103).

51. APPV, Protocols Joan Martínez 26.733 (12 de desembre de 1418).

52. Un de sant Miquel el tenia a la cuina el cirurgià Francesc Moliner el 24 de març de 1399 (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.643); el de santa Caterina era al rebost del ciutadà Bernat Abelló (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.645, 13 de desembre de 1400).

de coure i ambre;⁵³ i el cobertor d'un pitxer d'argent va ser el lloc elegit per a una Coronació de la Verge.⁵⁴ Els objectes introduïen d'aquesta manera, amb tot el detallisme de què eren capaços els artesans —molt sovint estrangers, ja que abundaven les peces importades, com els iveris de París— la imatgeria religiosa en els moments més recurrents de la vida quotidiana.

Però, malgrat aquesta ubiqüitat dels missatges visuals de caire religiós, aquells que s'ho podien permetre reservaven una part de la seva llar exclusivament per a ells, com a suports de la pregària: la capella domèstica, on les imatges no apareixien aïllades, sinó formant part de tot un context material que coadjuvava a la devoció. Així, les capelles més riques no s'acontentaven amb una sola imatge, sinó que n'hi havia una autèntica acumulació en un espai relativament reduït. Ja hem vist el cas d'Elionor Bou, però el seu avantpassat Francesc Maça de Liçana també tenia dos retaules i un drap de pinzell, o Jaume Garcia d'Aguilar un retaule pintat i diverses peces esculpides.⁵⁵ Així, d'alguna manera, entrar en la capella suposava penetrar en un altre món, on el fidel es trobava envoltat pels sants i els éssers celestials, que l'observaven i escoltaven, i de vegades aquell lllindar entre dues dimensions es remarcava de forma palesa, disposant sumptuoses entrades per a aquestes cambres, com la que hi havia a la capella de l'antic palau de mossèn Sorell, que avui es troba al Louvre, on es pot veure una Anunciació esculpida junt amb símbols heràldics, filacteris i pinacles.⁵⁶

Amb tot, hi havia poques capelles dins les quals es podia realment celebrar la missa, per gràcia del bisbe.⁵⁷ Encara que alguns personatges de la noblesa gaudien fins i tot de permisos especials per als moments d'interdicció eclesiàstica, que eren relativament freqüents, ateses les tenses relacions mantingudes sovint entre la Seu i el consell municipal.⁵⁸ És únicament en aquests casos quan hi trobem roba per als clergues i elements bàsics per a la celebració de la litúrgia, com un «stoig de corporals» i un «càlzer d'argent ab sa patena» que hi havia a casa del llicenciat en decrets Pere de Falchs, o una pica d'aigua beneïta de ceràmica de Màlaga que hi havia a la capella de Francesc Maça de Liçana.⁵⁹ Altres objectes,

53. Per «un spill de coura fet de ambre ab dos cares ab obres de angelets e ymatges», es van pagar 18 sous en l'encant del vanover Montagut (ARV, Protocols Berenguer Cardona 494, 24 de maig de 1458).

54. Al mateix inventari de Bernat Abelló citat a la nota 45.

55. Concretament, Francesc Maça de Liçana tenia, a més del retaule amb la Resurrecció, la Verge i el Sant Lladre citat a la nota 4, «hun retaule en què és la Verònica de la Verge Maria», i «hun drap de pinzell gich ab la ymatge de la Verge Maria tenint son fill al braç», a més de tovalloles, taules d'altar, ciris i torxes.

56. Reproduïda a A. ZARAGOZA CATALÁN, *Arquitectura gòtica valenciana*, València, Generalitat Valenciana, 2000, 218.

57. Els permisos bisbals per a celebrar la missa a casa apareixen als «Llibres de Col·lacions» de l'Arxiu Diocesà de València, dels quals fins ara només se n'ha estudiat un: M. J. CARBONELL BORJA, *El libro de Colaciones de Ramón Gastón (1312-1347). Estudio crítico*, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 1986.

58. Francesc Maça de Liçana, per exemple, posseïa un d'aquests privilegis: «Item una capceta dins la qual havia una gràcia otorgada al dit defunt e a la dita hereua de poder oir missa en temps de interdit e altres gràcies».

59. L'inventari de Falchs, a APPV, Protocols Gabriel Bonet 21.504, 9 d'agost de 1437. La presència de robes sacerdotals, per exemple a l'inventari de Alamanda Carroç, que en la capella del seu

en canvi, solien trobar-se ben representats, com les tovalloles i cortines que apareixen cobrint i protegint les taules, per a ser descorregudes només en el moment de l'oració.⁶⁰ A això caldria afegir alguns mobles, per exemple banquets per tal d'agenollar-se o cofres per a guardar robes i cortines, i nombrosos ciris, canelobres o torxes que proporcionaven la il·luminació adient no sols per als vius, sinó també per a guiar les ànimes en la seva recerca de Crist.⁶¹

Només en les cases més opulentes hi havia també les molts preuades relíquies. La reina Maria de Castella disposava en el moment de la seva mort d'una costella de santa Caterina, un os del cap de sant Joan Baptista i un tros de la verga d'Aaron, entre altres sacres deixalles, totes emmarcades en superbs reliquiariis.⁶² I com ella, altres dames nobles s'afanyaven a aconseguir aquestes peces, com la citada Elionor Bou, que a Alginet tenia «hun reliquiaret d'argent ab algunes pedres de poca vàlua e en mig havia huns trossets de la Vera Creu», i «huna

alberg de la parròquia de Sant Nicolau posseïa «una caxa xiqua de pi dins la qual havia huns vestiments sacerdotals blanchs ab listes vermelles de seda», a més de càlzer, patena i diversos llibres litúrgics (APPV, Protocols Dionís Cervera 28.647, 2 de maig de 1433).

60. El prevere i rector de Russafa, Pere Martí, tenia dins d'un cofre «una tovallola de retaule obrada» (ARV, Protocols Antoni Altarriba 53, 16 de juliol de 1429); Antoni Nicolau, corredor d'orella, tenia «hun oratori ab Sent Anthoni, Sent Nicholau e la Salutació ab una tovallola de llí usada» i «hun altre oratori ab lo Sepulcre en drap encerat e les polseres de fust, e una tovallola ab brots usada» (ARV, Protocols Berenguer Cardona 496, 14 d'abril de 1460); Francesc Maça de Liçana disposava al seu altar domèstic d'una «tovallola de davant lo dit altar pentà, prima, ab listes grogues e negres»; Pere Tormo, llaurador de Quart, tenia a l'entrada de la seva casa «hun oratori ab sa tovallola en torn» (APPV, Protocols Mateu Iviça 23.845, 26 de novembre de 1482). En una taula avui desapareguda que hi havia al Museu Diocesà de València, obra de Roderic i Francesc d'Osona, que representa la «missa de Sant Règul» el sant apareix descorrent precisament una d'aquestes cortines que sembla gairebé transparent (reproduïda a l'obra de M. FALOMIR, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, València, Generalitat Valenciana-Consell Valencia de Cultura, 1994, 27).

61. Aquesta alta funció dels ciris és remarcada per M. LLOP a «La predicación y las cofradías valencianas, siglos XIV-XV», *Bulletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, 58, 1982, 5-58, especialment p. 49. Com a exemple de capella amb tots aquests elements auxiliars podem destacar la de Francesc Corts, cavaller i dispenser del duc de Gandia, compost per «Primo hun altar ab tots sos areus; Ítem una caldereta per a dar aygua beneyta e dos canelobres de lautó; Ítem quatre taules de retaule; Ítem hun crucifixi de vori; Ítem hun altre retaule sotil; Ítem quatre secretaris; Ítem hun misal escrit en pergamins ab cubertes de fust cubertes de aluda blava e dos gafets; Ítem hun càlcer d'argent ab sa patena de pes de hun march cinc onzes e mig; Ítem una cistella de canya; Ítem una brandonera ab senyal de Corts dins la qual havia dos migs ciris blanchs grossos e dos xichs; Ítem una cadira; Ítem una stora de junch gran morisca prima per a parot ab senyal de Lopiç e del deffunt de larch de XXXX palms e de ample de XII; Ítem hun banch de strado de larch de XX palms; Ítem hun bastiment de cortinatge que són IIII peces ab ses cordes; Ítem tres barres ab ses cordes per a empaliar» (ARV, Protocols Andreu Puigmitjà 1.902, 21 d'agost de 1433).

62. La costella de santa Caterina es guardava dins «un reliquiari de vericle redó a manera de got en què ha dotze perles menudes, dos balaixs, dos çaffirs encastats en or al damunt, a manera d'espiga de tabernacle»; l'os de sant Joan es trobava en «un reliquiari d'argent que's tanca ab dos portes, dins lo qual ha una caxeta quadrada d'or»; la verga d'Aaron «quasi de un palm de larch poc més o menys e tan grossa com lo dit, apareix «guarnida d'or als caps e al mig, la qual té un cordó de grana»; a més, a l'inventari hi apareix «un altre cofret d'argent daurat, cyrat, lo qual pesa set onzes e un quart, en que ha diverses relíquies», i «una capça de vidre guarnida de fils d'or, la qual és de poca valor, ab diverses relíquies» (J. TOLEDO GUIRAU, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*, annex 7 de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, València, 1961, 20-21).

capça dins la qual havia molts boliquets de draps que segons dien són relíquies de alguns sants».

Finalment, la pregària dins d'aquestes capelles requeria sovint de certs «elements auxiliars» com eren per exemple els rosaris o «paternostres», que permetien dur el compte de les oracions fetes, o els llibres religiosos. Els primers són tan freqüents a quasi totes les llars que hi havia fins i tot artesans especialitzats a confeccionar-los, com Pere Alfons, citat als documents com a *paternostreterius* ja el 1427.⁶³ Estaven fets dels materials més variats, des dels més humils, confeccionats amb pinyols d'olives, als més rics, que podien ser negres d'atzabeja, vermells de coral, ataronjats d'ambre, o introduir-hi la lluentor de les perles, o dels grans d'argent o d'or; portaven sovint una creueta penjant.⁶⁴ Quant als llibres, als inventaris apareixen de vegades missals o breviaris per a la litúrgia,⁶⁵ però són més freqüents els volums dedicats a l'oració privada, com saltiris, devocionaris o llibres d'hores. Aquests últims no són especialment abundants a les llars valencianes, però en comencen a aparèixer alguns almenys des de la dècada de 1430, i s'hi observa una clara tendència al petit format, ideal per al seu transport, com les «orettes petites en pergamí de Nostra Dona e de morts» que tenia Lop de Letxa, juntament amb una Bíblia en pergamí, també «de poc volum, portàtil, latina e de letra molt menuda»; o les tres «orettes de santa Maria» que llegia habitualment Isabel Jafer.⁶⁶ Així aquests llibres en miniatura es convertien en un element inseparable d'algunes persones, i en un autèntic signe extern del seu caràcter devot, tal i com ens conta amb menyspreu Jaume Roig d'una de les seves esposes: «A totes hores, ses belles Hores, historiades e ben pintades, d'or tancadós, molts giradós, sovint obria; cert no sabia conèixer lletres; arreu, los metres fingint llegia, los ulls vogia, de ça i de llà».⁶⁷

Les descripcions notariales no són tanmateix massa explícites a l'hora d'informar-nos de si aquells llibres estaven realment il·lustrats amb imatges, tal i com afirmava Jaume Roig, encara que pensem que el seu silenci en denota normalment l'absència. Els llibres miniats no devien ser, en tot cas, un fenomen tan estès

63. ARV, Protocols Andreu Puigmitjà 1.896, 2 de juliol de 1427.

64. És més correcte el nom de «paternostres», ja que el rosari com a tal no comença a difondre's per Europa fins a les últimes dècades del segle xv (vegeu J. CHIFFOLEAU, *Histoire de la France religieuse*, vol. II, París, Seuil, 1988, 111). Entre els molts que apareixen als inventaris podem citar el «paternostres d'argent e l'ambre e altres paternostres d'argent e de coral» que tenia Brunissenda, dona de Pere Escrivà (APPV, Protocols Joan de Vera 1.445, 17 de juliol de 1376); o el «paternostres de coral que són cent noranta grans e les perles cinquanta dos», i el «paternostres de coral on ha sexanta cinc grans dels quals los sis són d'argent daurats ab la creueta d'argent», propietat del cirurgià Francesc Moliner (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.643, 24 de març de 1399). Com podem comprovar el nombre de grans varia considerablement i no està, per tant, condicionat encara per la quantitat d'oracions d'una forma concreta de rosari.

65. Entre els missals podem citar el que posseïa Francesc Corts (vegeu nota 54), o els dos que tenia Francesc Maça de Liçana «en pergamí scrits, cuberts e empremtats de vermel, la hu quasi nou e l'altre molt antich»; entre els breviaris el *Breviari del bisbat de València* de Nadal Exarch, rector de la parròquia de Santa Creu (APPV, Protocols Domènec Barreda 6.430, 21 de març de 1435).

66. APPV, Protocols Dionís Cervera 16.391, 12 de maig de 1439.

67. J. ROIG, *Llibre de les dones, o Spill*, edició de F. ALMELA I VIVES, Barcelona, Barcino, 1928, 74.

a la societat valenciana com a les ciutats de l'Europa Atlàntica. Aquí els llibres formaven més bé un tot inseparable amb les taules, que sovint omplien de contingut, ja que és relativament freqüent trobar obres de devoció directament inspirades en els nous corrents espirituals, com el «romanç o llibre de la Passió de Jhesucrist» que tenia Francesca, dona del teixidor Pere Gaçó, dins d'un cofrenet;⁶⁸ el «*Vita Christi*» compilat per aquell doctor Bonaventura doctor contemplatiu que hi havia a casa de Lop de Letxa; el «tros del *Vita Christi*» de l'habitatge de fra Gabriel Carbonell;⁶⁹ o el «*Vita Christi* en romanç» d'Elionor Bou. Moltes d'aquestes obres es poden identificar probablement amb les que escriviren els més conspicus lletraferits del Segle d'Or valencià, com Francesc Eiximenis, Isabel de Villena o la traducció de la *Vida de Crist* de Ludolf de Saxònia que va fer Joan Roís de Corella, coneguda com «Lo Cartoixà».⁷⁰ Aquestes lectures, a més d'altres obres religioses que eren majoria a les biblioteques privades valencianes, eren, doncs, el complement perfecte per a les imatges domèstiques, i amb elles arrodonien el nou univers de la religiositat laica, que, poc abans de la Reforma protestant, semblava definir-se, fins i tot al sud del continent, per un alt grau d'independència i subjectivitat que en bona mesura es veuria trencat pel concili de Trento.⁷¹

Escuts, déus i donzelles: la imatge profana

Les preocupacions religioses no van ser, amb tot, les úniques a què es va donar resposta amb la multiplicació de les imatges dins les llars. Abans fins i tot que els primers retaules domèstics feren la seva aparició, les cases valencianes havien començat a omplir-se, per exemple, de missatges heràldics, relacionats amb l'orgull del llinatge però sobretot amb una major consciència general de la individualitat de cadascú, i de la propietat privada de les coses. Perquè aquest llenguatge, nascut al món nobiliari, s'havia escampat ja per tota la societat, de manera que simples artesans o llauradors marcaven les peces més preuades del seu entorn amb autèntics jeroglífics dels seus cognoms.⁷² Les aliances matrimonials o a vegades també les fidelitats a un partit nobiliari o altre es reflectien sovint,

68. APPV, Protocols Joan Martínez 26.733, 12 de desembre de 1418.

69. AMV, Protocols Jaume Eiximeno 8/9, 28 de gener de 1477.

70. Sobre aquests autors i la influència que en ells va tindre la *devotio moderna* i els terciaris franciscans vegeu A. HAUF, *D'Éiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València, Universitat de València, 1990.

71. L'edició de la Bíblia valenciana de Bonifaci Ferrer pot comprendre's perfectament en aquest context. Quant a les biblioteques de l'època, els estudis han estat abundants des de la «Bibliologia franciscana medieval» de J. SANCHIS SIVERA, recentment reeditada a *Estudis d'Història Cultural* (ed. de M. Rodrigo Lizondo), València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, 57-124; a les obres de M. L. MANDINGORRA LLAVATA, *Leer en la Valencia del Trescientos. El libro y la lectura en Valencia a través de la documentación notarial, 1300-1410*, València, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 1990; i M. R. FERRER GIMENO, *La lectura en Valencia (1416-1474). Una aproximación històrica*, València, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 1993.

72. Sobre aquest procés vegeu J. V. GARCÍA MARSILLA, «Capilla, sepulcro y luminaria...», 75-76.

però, en la presència de representacions heràldiques diferents de la del cognom del titular de la casa. El cavaller Eximén Peris d'Orís, per exemple, tenia un gran «drap de pare», «1 sobreadzembra vermell» i «sis gerres», tot «a senyal d'Oríç», però també remarcava els seus lligams probablement amb la seva dona mitjançant «un bancal vermell a senyal d'Oríç e d'Espejo», i «un bací d'argent esmaltat a senyal d'Oríç e d'Espejo».⁷³

Tanmateix, és interessant comprovar com aquestes peces, tan clarament senyalades pel seu amo, canviaven de mans amb certa freqüència per mitjà de compravendes realitzades normalment en encants públics, i perdien per tant el seu sentit originari. Així s'expliquen sovint casos com la presència de «cinch peces de cortines negres ab senyal de Vilaragut» a la casa del ciutadà Joan Esteve.⁷⁴ Per als nous propietaris l'escut heràldic esdevindria ja un simple motiu decoratiu, i caldria preguntar-se fins i tot si els emblemes de certes famílies importants, com la citada dels Vilaragut —un dels llinatges que encapçalaren les «bandositats» nobiliàries a València a començaments del segle xv— no serien especialment valorades.

L'heràldica també devia fer-se present en la mateixa estructura de l'edifici, que no es veu reflectida en els inventaris, atents només a descriure els béns mobles, i així són de destacar les representacions d'escuts que apareixen als enteixinats descoberts en diversos palaus valencians. S'hi pot constatar també en aquests edificis, l'acumulació d'armes diferents en funció dels diversos enllaços matrimonials de la família titular, de manera que, al palau de l'Almirall, per exemple, trobem al sostre de l'anomenada «Sala dels Escuts» les armes dels Llançol de Romaní i els Oms, sobre un fons roig estampat amb senzilles flors de quatre i vuit pètals i grans inscripcions en els laterals amb el lema «*Lo que más es de mirar atender buena ventura*». Els enteixinats d'altres sales del mateix palau datades posteriorment afegiran els escuts d'altres llinatges, com els Luna, Pujades, Centelles, Vila-rasa, Cucaló, Híxer, Armengol, Riusec o Sarrià, amb la qual cosa tota la història familiar dels propietaris queda impresa en les diverses cambres de l'habitatge.⁷⁵

Els escuts podien també tallar-se en pedra sobre les portes del palau, com ho podem veure al dels Escrivà, tant al seu accés des del carrer com a la porta que s'obrí al cap de l'escala del pati, o bé a l'entrada del de mossèn Sorell, conservada al Museu Cívic de Reggio Emilia.⁷⁶ I de la mateixa manera les plaques de ceràmica anomenades «socarrats», fabricades majoritàriament a Paterna, i que es feien servir també com a cobertura de les entrebigues, substituïnt els teginats

73. APPV, Protocols Vicent Queralt 1.413, 15 de febrer de 1390.

74. APPV, Protocols Domènec Barreda 6.430, 23 de gener de 1435.

75. Vegeu el volum que es va editar amb motiu de la restauració d'aquest emblemàtic edifici: DD. AA., *Palau de l'Almirall*, València, Generalitat Valenciana, 1991. El de l'Almirall no és, però, l'únic palau que ha conservat enteixinats gòtics, presents també en altres com els de Valleriola, el de Rabassa de Perellós, avui Palau del Marquès de Dues Aigües, o la casa senyorial de Burjassot, construïda per micer Domingo Mascó, entre altres.

76. Una de les portes del palau Escrivà i la de mossèn Sorell són reproduïdes a A. ZARAGOZA CATALÁN, *Arquitectura gòtica valenciana*, 186 i 212.

de fusta, es decoraven sovint amb motius heràldics.⁷⁷ Algunes de les cambres més destacades dels més sumptuosos palaus de València componien la seva decoració amb escuts d'armes, i rebien noms propis tan sonors com la Cambra dels Timbres del Palau del Real, o l'Studi de les Devises del Palau Borja.⁷⁸

El progressiu refinament dels costums anà de fet augmentant el nombre de cambres decorades dins d'aquests palaus, i així el dels Borja comptava també amb «studis» anomenats «de les Magranes», «de les Roses», «dels Mills», «dels Rayms» o «de les Sagetes», segons el motiu ornamental que hi predominés.⁷⁹ Com es pot comprovar, la pintura amb formes vegetals devia ser d'allò més freqüent, entre altres coses per la seva relativa senzillesa d'execució enfront de les escenes més narratives i que inclogueren figures humanes. També les teles o els mobles es decoraven amb «brots» barrejats de vegades amb formes simbòliques, animals o epigràfiques. Entre molts altres el paraire Bernat Martí, per exemple, posseïa «hun parell de banquals ab brots e dos steles ab una mà», «dos banquals sarraneschs ab ocells sotils» i «dos còfrens verts ab títols grochs de talla migana»; la casa de Lop de Letxa estava guarnida amb «huyt recolzadors de lana fets a manera de raç plens ab figures de conills, de cans e de squirois e ab brots mig usats»; i la de Tomàs de Montcada disposava d'un «drap de raz de la terra molt sotil ab senyals de lehons» i «un drap de molts colors ab letres entorn ab senyals de goços e anyells en mig».⁸⁰ Tot un ampli bestiar pintat o brodat habitava doncs a les llars valencianes, i una bona part no existia més que en la fèrtil imaginació dels seus propietaris, com les sirenes, els unicorns, els «bestions», els dracs, o les hidres i grilles que es mostren en relleu als alfardons del palau dels Rabassa de Perellós.⁸¹ Sens dubte allò que més alimentava les dites fantasies eren les

77. Entre la col·lecció de socarrats que es troba avui al Museu Nacional de Ceràmica i de les Arts Sumptuàries «González Martí», de València, n'hi ha alguns amb les armes de famílies com els Monsoriu, Luna o Centelles. Vegeu L'informe d'I. LÓPEZ, M. T. MARTÍNEZ i X. MARTÍ, *El Socarrat, proposta d'estudi*, inèdit, que es troba al dit museu. Hem d'expressar el nostre agraïment al personal d'aquest museu perquè la seva amabilitat ens ha permès consultar aquest mecanoscrit i tafanejar als magatzems de reserva de la institució. Vegeu també M. MESQUIDA GARCÍA, *Ceràmica de uso arquitectónico fabricada en Paterna*, Ais de Provença, Narration, 1997.

78. Sobre aquests espais, vegeu respectivament J. RUBÍ i BALAGUER, *Vida espanyola en la època gòtica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, 98; i una sentència del mostassaf de València denunciant irregularitats en les reformes del palau Borja reproduïda per M. FALOMIR a *Arte en Valencia...*, 510.

79. Aquesta indentificació de les sales no amb la seva funció sinó amb la seva decoració es veu també a Itàlia, d'on probablement ho importaren els Borja, perquè ja en un inventari de 1436 del Castello Estense de Ferrara hom parla de les *stanze degli elefanti*, «del cinghiale», «della corona», etc., (G. BERTONI i E. VICINI, *Il castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III*, Bolonya, 1907, citat per R. A. GOLDTHWAITE, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milà, Unicopli, 1995, 237-238).

80. Respectivament a ARV, Protocols Martí Doto 809, 6 de setembre de 1462; APPV, Protocols Bartomeu Batalla 11.422, 7 d'agost de 1439; i APPV, Protocols Manuel d'Esparça 1.000, 6 de gener de 1458.

81. Conservades al Museu Nacional de Ceràmica i de les Arts Sumptuàries «González Martí». Vegeu també M. P. SOLER FERRER, *Historia de la Ceràmica Valenciana*, t. II, València, Vicent García editors, 1988, on es reproduïx una rajola amb la llegenda del «drac del mercat» (p. 228). Entre les peces trobades als inventaris tenim, al del ciutadà Bernat Abelló, «cinc bancals de obra de Flandes, los camps verts e figurats de vibres e altres bestions» (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.645,

mateixes lectures dels propietaris de les cases, entre les quals figuraven obres com el *Llibre de les Meravelles*, de John de Mandeville o de Marco Polo, i les cançons de gesta i les novel·les cavalleresques de l'època.⁸²

L'atracció per allò ignot i meravellós hi és també darrere la creixent afecció dels valencians del segle xv pels temes de màgia i sobretot d'astrologia, que anava sovint aparellada amb el gust pels objectes exòtics que alguns personatges començaven a col·leccionar. Un bon exemple és el molt citat jurista Lop de Letxa, posseïdor d'una «taula redona petita del compte de la luna ab los signes», d'uns «qüerns en paper axí de comptes com de strologia», i de raseses com un ou d'estruç. Jaume d'Aguiló tenia també un llibre del «Compte de la luna», i el mateix Jaume Roig, com a part d'una biblioteca abundant en obres mèdiques, en guardava una anomenada genèricament *Strologia*.⁸³

Però l'imaginari col·lectiu estava sobretot orientat cap al món dels cavallers, les dames i els trobadors, considerats com a models de virtuts i d'elegància. Les històries cavalleresques apareixen especialment plasmades sobre els draps de pinzell i les sumptuoses teles que engalanaven les sales dels palaus, com la «istòria de Auger» que hi havia a casa del mercader Nicolau Ros, o la «Història de mossèn Bernat de Quach» brodada sobre un «drap de ras» que posseïa Violant Joan.⁸⁴ Tanmateix és molt més freqüent trobar simples representacions de donzelles, les quals esdevingueren el tema predominant sobre aquests suports. Hi apareixien vestides amb robes luxoses i situades al bell mig de florides praderies, autèntics *loci amoeni* que reproduïen els delers més íntims d'una societat que encara sospirava per la tornada a la naturalesa i pel gaudi dels plaers del Paradís. El notari Pere Castellar encarregà, per exemple, al pintor Joan Soler el 1418 l'execució d'uns cortinatges amb cinc donzelles dissenyades per ell mateix, separades unes d'altres per arbres, i vestides de porpra amb brocats, collars i polseres d'or, amb

13 de desembre de 1400); al del mercader Bernat Armenguer «un cofre de forma major pintat ab sirenes ab arpes en les mans» (ARV, Protocols Vicent Saera 2.435, 23 de juliol de 1439); o al del mercader venecià Pietro de Victori «hun cofre major pintat ab unicorns e ab fonts» (ARV, Protocols Vicent Saera 2.435, 24 de juliol de 1439). Sobre aquest bestiari imaginari vegeu J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Cátedra, 1994.

82. Un exemplar del *Llibre de Meravelles* —no sabem si el de Mandeville o el de Marco Polo— apareix a la casa d' Isabel Jafer, filla del cavaller Dalmau Jafer, el 1439 (APPV, Protocols Dionís Cervera 16.391, 12 de maig); Joan de Claramunt té, per la seva part, un «libre scrit en paper ab cubertes de pergami appellat Johan de Mandavila» (APPV, Protocols Bernat de Montalbà 22.149, 6 de maig de 1421); un «Rodandí» forma part de la petita biblioteca del notari Antoni Pasqual, el 1438 (ARV, Protocols Vicent Saera 2.434, 20 d'octubre). I un *Llibre de Griselda* es troba a casa de Lop de Letxa. La influència de l'obra de Mandeville es pot verificar fins i tot als complexos programes fantàstics d'edificis com la Llotja de València o a l'enteixinat de la Cambra Daurada de la Casa de la Ciutat que es conserva a la Sala del Consolat de Mar (vegeu S. ALDANA, *La Llotja de València*, València, Biblioteca Valenciana-Consorci d'Editors Valencians, 1988, especialment la V part, titulada «El món simbòlic de la Llotja»).

83. Respectivament APPV, Protocols Joan Casanova 6.163, 3 de gener de 1485; i Protocols Narcís Vicent 25.015, 15 d'abril de 1478. Ambdós recollits per J. SANCHIS SIVERA a *Bibliologia Valenciana Medieval*, 97, de la reedició de M. Rodrigo

84. La primera era un «drap de pinzell» (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.647, 24 d'abril de 1406); la segona a APPV, Protocols Dionís Cervera 16.383, 14 de desembre de 1420.

rètols també daurats i l'escut heràldic del client.⁸⁵ Poc interessava en aquest contracte el significat concret de les distintes dames, que probablement tindrien, atesa la presència de filacteris amb inscripcions: era més important la seva enlluernant aparença. En un altre cas, ja transcrit per Sanchis Sivera, el brodat Bartomeu Mariner es va comprometre per escrit amb el mercader Pere Bou per a fer-li altres cinc cortines de vellut vermell amb una donzella i una bèstia «que hom appella sebre», emmarcades en un paisatge que es descriu amb molt de detall, sobre una muntanya poblada d'esqueixos i de flors de diversos colors, un roure darrere la dama, i aquesta vestida amb una alcandora d'hopalanda i mànegues de seda brocades d'or.⁸⁶ De nou estem davant la plasmació d'alguna de les típiques llegendes que associen la bella i la bèstia, però el seu contingut no li és explicat a l'executor material de la peça. El fet és que aquests enigmàtics i polisèmics personatges femenins, siguen al·legories, deesses o simples motius galants, es convertiren en temes gairebé obligats en l'ornamentació dels draps «de parament» de les cases acomodades, i estigueren presents en molts altres indrets de la llar.⁸⁷

Aquest univers icònic amable i somrient es plasmava també a les arquetes de núvia, contenidores dels dots o de les peces més amades per les mestresses que, importades amb freqüència de Barcelona, solien estar ornades per escenes amatòries de parelles ricament abillades,⁸⁸ i en general apareixia en una àmplia panòpia de temes extrets dels moments més joiosos i despreocupats de la vida quotidiana o d'una somniada felicitat, com els «banquals ab figures galants de tamborinos» que tenia el noble Francesc Maça de Liçana; els dos draps de pinzell que hi havia a casa d'Isabel Jafer, un amb «figures que juguen a tornabufet» i

85. «...depingam unum cortinagium quinque pecciarum sich quod in qualibet pecia tener vobis depingere unam figuram sive domicellam pulcrum hoc modo designatam, scilicet que existat circum circa arboribus ornatam ac vestibus purpureis aureoque fino brocato sive brocat pulgerissime induta habens colarium ac manillas dicti auri fini, cum quodam titulo certis literis aureis descriptis necne tener vobis in ipsis cortineis depingere vestris armis sive signis...» (APPV, Protocols Joan Martínez 26.733, 14 de març de 1418). Aquest contracte va ser transcrit per J. SANCHIS SIVERA, a «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, any XV, 1929, 26, però es va equivocar en la cita arxivística, tot adjudicant el document al notari Jaume Vinader, del qual no es conserva cap protocol d'aquest any.

86. ARV, Protocols Francesc Monzó 1.552, 25 de febrer de 1401, transcrit per J. SANCHIS SIVERA, a *Vida íntima de los valencianos en la época foral*, reedició, Altea, Edicions Aitana, 1993, 51-52.

87. A l'inventari de Jaume Ponç dels Trulls, llaurador de Mislata, hi ha «sis peces de cortines vermelles ab donceles pintades e brots» (ARV, Protocols Jaume Ferrando 2.592, 27 de gener de 1440); al del mercader Francesc de Monpahó trobem «hun altre coffre vell e pintat dins lo qual havia cinch peces de cortines negres pintades ab donzelles et letres d'or» (ARV, Protocols Jaume Ferrando 2.592, 25 de maig de 1440); «una cortina negra de cànen pintada ab doncellez» apareix a l'inventari de Jaume Alvares, pellicer (APPV, Martí de Roda 18.238, 12 octubre de 1479); mentre al de l'aluder Jaume Cervera es fa menció a «hun canalobre bell de banyes en lo qual ha una doncella» (APPV, Protocols Bartomeu Batalla, 11.422, 23 de març de 1439); i al del jurista Joan Fernández de Porto «un canalobre fet de de banyes de cervo vermelles ab ymatge de una doncella que té un branchet en la mà» (M. L. MANDINGORRA LLAVATA i J. TRENCHS ODENA, «Joan Fernández de Porto...» 83).

88. Vegeu el catàleg de l'exposició *Moble català*, que va tindre lloc al Palau Robert de Barcelona entre el 21 de febrer i el 24 d'abril de 1994 (editat per Electa i la Generalitat de Catalunya), especialment les peces 4, 11, 13, 14, 15, 16 i 20.

l'altre «ab figures que peixquen»;⁸⁹ o el que tenia el mercader Gabriel Colom «pintat ab figures de caça d'aygua».⁹⁰

El drap de pinzell era, al cap i a la fi, una peça relativament barata, sobretot si la comparem amb els luxosos tapissos o «draps de ras» que s'importaven de la ciutat d'Arràs —d'aquí els ve el nom— o d'altres grans urbs flamenques, i per tant era més normal que s'ornés amb aquests temes intrascendents.⁹¹ Amb tot, també trobem representats sobre aquest suport episodis mitològics, especialment quan el seu propietari no es pot permetre altres luxes, com cal suposar del carder Joan de Campos, que tenia al menjador de sa casa «I drap de pinzell en lo qual era figurada la història de Paris».⁹²

La mitologia clàssica era, de fet, bastant coneguda entre l'elit culta de la ciutat, i més amb la primerenca arribada dels corrents de l'humanisme italià. A les biblioteques valencianes quatrecentistes no faltaven obres de Virgili, Horaci, Ovidi, Ciceró, Valeri Màxim, Boeci, Quintilià, Juvenal, Suetoni, etc., i també algunes de Dant, Petrarca o Boccaccio.⁹³ No oblidem tampoc que les entrades reials a València o els torneigs que hi va celebrar Alfons el Magnànim feien un ús freqüent dels déus i els herois; que el batle Berenguer Mercader reunia a

89. APPV, Protocols Dionís Cervera 16.391, 12 de maig de 1439. No sabem ben bé en què consistia el joc del «tornabufet», però segurament es tractava d'un entreteniment juvenívol una mica violent, i potser tinga alguna cosa en comú amb el joc del *civettino*, que apareix representat en un disc del Palazzo Davanzati de Florencia, obra del mestre del *cassone* Adimari (reproduït com a il·lustració a l'article de Ch. M. de la RONCIÈRE, «La vida privada de los notables toscanos en el umbral del Renacimiento», a P. ARIÈS i G. DUBY, *Historia de la vida privada 3. Poder privado y poder público en la Europa feudal*, Madrid, Taurus, 1991, 245); o bé siga simplement el joc del «calfamans», semblant a allò que els francesos coneixen com «la main chaude», representat en un ivori del segle XIV que avui es troba al Museu del Louvre, reproduït per R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance I, La vie quotidienne*, Nova York, Hacher Art Books, 1971, 74.

90. APPV, Protocols Manuel d'Esparça 1.000, 28 de setembre de 1458. També les pintures de la Sala de la Cinta del Palau Ducal de Gandia, sembla que incloïen imatges de juglars. Un dibuix del Pares Solà i Cervós d'aquesta sala és recollit per M. A. CATALÀ GORGUES a la *Història de l'Art Valencià*, vol II, València, Consorci d'Editors Valencians, 1988, 159.

91. J. MOLINA i FIGUERAS parla obertament del caràcter succedani que tenien el draps de pinzell respecte dels tapissos a *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Múrcia, Universidad de Murcia, 1999, 47.

92. APPV, Protocols Jaume de Blanes 23.216, 5 de juny de 1415.

93. Lop de Letxa tenia una «Traslació de Boeci», una «destrucció de Jerusalem istoriada en paper», «hun libre appellat Tuli De oratore (es refereix a Ciceró) en pergamins escrit de letra italiana», «La Retòrica vella e nova de Tuli», un «Virgili» i un «Boeci de Consolatio scrit en pergamins de letra italiana»; Francesc Maça de Liçana llegia «hun libre appellat Valerius Màximus» i un «libre de les Històries Troianes»; i Joan de Claramunt «un libre appellat Ovidi, De Ars Amandi», «un libre appellat Valerius Màximus», «una lectura de Dant», «un libre appellat Boeci», «un altre libre appellat les exposicions de Dant». La més destacada de les biblioteques humanistes que hem trobat fins ara és, però, la que posseïa el «magnífic» Joan de Vallterra al seu castell de Torres Torres, amb: «Les epistoles de Tuli», «les obres d'Ovidi», «lo Quintilià», «lo Dant», «Glosa de Juvenal», «les Epistoles de Ovidi», «l'Oraci», «Juvenal», «lo Suetonio», «Virgili», «Joan Boquaci de Genealogia Deorum», «les Polítiques d'Aristòtil», «la Boquòlica de Virgili», «lo coment de Juvenal», «lo Petarquà», «lo Luquà», «les Epistoles d'Ovidi» sens coment, d'emprenta, «lo Petarquà De vida solitària» en llatí, «lo Luquà», «lo Juvenal», «diverses obres d'Ovidi» i «lo Pugno Bello Punico», en toscà, moltes ja obres impreses (APPV, Protocols Joan Casanova 6.164, 15 de novembre de 1487, publicat per J. SANCHIS SIVERA, *Estudis d'Història Cultural*, 98).

sa casa una tertúlia on es comentaven texts d'Ovidi; que els literats de l'època utilitzaven amb soltesa cites clàssiques, fins i tot en contextos religiosos, i que alguns arribaren a desenvolupar una abundant i erudita prosa mítica, especialment Joan Roís de Corella.⁹⁴ Així, ben aviat la temàtica mitològica va esdevenir freqüent als grans tapissos que els valencians encomanaven als telers de Flandes, i no és rar veure alguna de les més luxoses cases ornada amb mites clàssics o passatges homèrics, com la de Jaume Garcia d'Aguilar, on, com ja hem vist, hi havia un «drap de raç molt bell de la Història de Achiles», i «un altre parell de bancals de raç ab figures antigues», a més de les sumptuoses peces que hi havia al Palau del Real a la mort de la reina Maria de Castella, entre les quals, segons S. Aldana, hi havia representades, entre altres, escenes dels treballs d'Hèrcules, de la Fama, de la Font de la Joventut o dels Quatre Elements.⁹⁵

El caràcter èpic d'aquelles històries quedava ressaltat per la riquesa dels draps on es representaven, que també va ser aprofitada per a contar altres fets més mundans i per tant més compromesos, com el gran tapís «de la istòria i conquesta de Antequera» que posseïa Francesc Maça de Liçana. Hi figurava el fet d'armes que havia donat fama i sobrenom al primer rei Trastàmara de la Corona d'Aragó, Ferran I, i per tant amb ell se subratllava la fidelitat del seu propietari al nou llinatge entronitzat. L'obra presidia el menjador del palau i devia ser una peça especialment volguda pel noble, que poc abans de la seva mort semblava molt preocupat pel seu destí: el 28 de març de 1468 va redactar un codicil deixant el drap en herència al racional de la ciutat Guillem Saera, de qui es deia que era la persona més poderosa de València en aquells moments.⁹⁶ Sens dubte es tractava d'un important regal amb què pretenia guanyar el favor d'aquell vers la seva família, ja que el nomenava marmessor del seu testament.⁹⁷ Però a penes cinc dies més tard canvià de parer i revocà la cessió «recordant que lo dit molt magnífich en Guillem Çaera és molt ocupat en molts ffeyts e negocis axí de la ciutat com del senyor rey, e per la dita rahó yo conech que ell bonament no's porà dispondre en executar e ffer los ffeyts e negocis de la dita mia

94. Vegeu l'edició de l'*Obra Profana* de Corella, d'Eliseu Climent Editor, València, 1983. Sobre els torneigs del Magnànim vegeu J. V. GARCÍA MARSILLA, «El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo», *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, 7-8, 1996-1997, 33-47. Sobre aquest tema en general consulteu també les pàgines que li dedica M. FAMOLIR a *Arte en Valencia*, 383-386.

95. Els tapissos de la reina a J. TOLEDO GUIRAU, *Inventarios...*; i S. ALDANA FERNÁNDEZ, «Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, València, Generalitat Valenciana, 1993, 197-209. Sobre els tapissos flamencs a la Península Ibèrica, vegeu *Tapisseries flamandes d'Espagne*, Gant, 1959; i *La tapisserie de Tournay en Espagne*, Tournai, 1985.

96. D'ell deia Melcior Miralles, capellà d'Alfons el Magnànim, «lo dit en Guillem Saera, racional de València, que ha segut alt en la roda mundana de prosperitat a son bell plaer, que nengú no li contradia en tots los actes e fets que fer volia, ab tanta prosperitat quant volia ni ordenar sabia» *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. de V. J. Escartí, València, Institució Alfons el Magnànim, 1988, 201.

97. Maça dubtava, però, entre el tapís i «la mia mula negra que yo en sanitat mia acostumava cavalcar, apellada Comara».

marmessoria.⁹⁸ El cas és que finalment passà a la seva hereva, Beatriu Maça, i que encara trenta-dos anys més tard el tornarem a trobar a casa d'una altra descendent seva, Elionor Bou, descrit ara com «hun drap de ras *vell* ab la istòria d'Antequera».⁹⁹ Ja no ocupava un lloc tan preeminent, ubicat a «la cambra que stà al cap de la dita sala», però la peça, pel seu valor ideològic i segurament també artístic, es mantenia com un important record de família.

Potser també algunes pintures murals dels palaus valencians tractarien temes històrics més o menys relacionats amb la família propietària de l'immoble. Així s'ha pogut comprovar en el cas de certs habitatges barcelonins del carrer Montcada, i especialment al palau Caldes-Aguilar.¹⁰⁰ A València les úniques pintures que han aparegut fins ara, datades suposadament a finals del segle xv, són les del palau d'En Bou i, encara que el seu significat global continua sent un enigma, les escenes, que representen cavallers i figures armades, i sobretot la que sembla una cerimònia funerària, destaquen pel seu caràcter narratiu, i possiblement reflecteixen els fets dels avantpassats del llinatge —les formes islàmiques d'alguns edificis que hi són representats podrien ser una al·lusió al moment de la conquesta—, o potser som davant d'un passatge novel·lesc fins ara no identificat. En tot cas, la temàtica històrica, i també sovint la mitològica, servien per enaltir els propietaris de les cases com a persones instruïdes i orgullosos del seu passat, fet que els exigia també, d'alguna manera, viure el present d'acord amb els principis que havien defensat els seus il·lustres predecessors.

Mercat, qualitat i estil

Els inventaris, però, ens presenten una imatge de les llars medievals ja «acabada», completa i immutable en el moment de la mort del titular. Tanmateix és també important preguntar-se com s'ha anat formant aquell complex material i, en el nostre cas, com i per què hi han arribat les imatges que trobem descrites. Alhora, amb aquesta pregunta, se'n presenten altres de subsidiàries sobre la qualitat o l'estil d'aquelles peces i el perquè de la tria, i per a totes elles els inventaris no ofereixen gaires pistes. Tampoc la documentació notarial en general ens ajuda molt, perquè els contractes amb pintors o escultors es refereixen, gairebé en la totalitat dels casos, a grans peces destinades a les esglésies o a les seves capelles i les dels claustrs dels convents, mentre que, per a les petites obres destinades a les llars, probablement el baix preu de l'operació desaconsellava quasi sempre afrontar les despeses notariales. Entre tots els nombrosos contractes recollits per Sanchis Sivera i Cerveró a les seves extenses relacions d'artistes,

98. ARV, Protocols Pere Rubiols 1.970.

99. El parentiu no queda fins ara gaire clar, però el cas és que la dona de Francesc Maça de Liçana, Beatriu Carbonell, deixà com a hereu universal dels seus béns Galceran Bou, i entre els béns que li va cedir hi havia el dit «drap gran de raz més de mig usat de la història i conquesta de Antequera» (ARV, Protocols Pere Rubiols 1.970, 26 de novembre de 1468).

100. Pintures sobre la conquesta de Mallorca per Jaume I avui conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

a penes trobem cap peça que ens fes pensar que estigués destinada a un altar domèstic.¹⁰¹ Sí que hem vist algun contracte, per exemple, per a la pintura de cortines o també d'escuts i pavesos, i fins i tot el pagament d'alguna quantitat per la realització d'una pintura en una casa, en concret la que va rebre el pintor Joan Guillem de part de Pere de Vila-rasa, degà de la seu, de la qual només ens diu que era «*pro laboribus mei officii in domibus magnifici Petri Vilarasa*».¹⁰² Aquesta mancança de testimonis escrits és tanmateix significativa, i, des del seu silenci, ens diu que la gran majoria de les peces domèstiques es devien fer, i arribar a les llars, seguint altres conductes diferents als propis del grans retaules d'altar.

En efecte, és molt probable que aquestes peces es compraren ja acabades, és a dir, que els artistes, coneixent els gusts i les preferències d'un mercat que era ja bastant homogeni i previsible, produïren les petites obres sense encàrrec previ per part d'un comitent, i les posaren a la venda, cobrant al comptat o per terminis establerts només per mitjà d'un pacte oral. Allò havia esdevingut normal en alguns oficis directament relacionats amb les arts, com és el cas dels pintors de cofres i caixes, entre els quals tenim exemples com el de Bartomeu Avellà. Aquest personatge va gaudir d'una certa reputació a la ciutat, treballant sovint per al Palau del Real, on els oficials del monarca li encarregaven la pintura de canelobres, escuts, caixes o escambells. Però, a més, en el moment de la seva mort, el 1429, s'inventariaren a l'obrador d'Avellà nogensmenys que disset cofres que es trobaven en distintes etapes de la seva confecció, alguns acabats, altres «començants de pintar e cencellats ab obres d'argent», altres a penes «enguixats» o «endrapats», etc., a més d'una gran quantitat de taules preparades per a fer altres tantes peces. Tot era a l'entrada de la casa, on es trobava l'obrador i on, probablement, els futurs clients tindrien els mobles ben a la vista. Sembla bastant evident que aquest artesà també treballava, com ara es diria, *prêt-à-porter*,¹⁰³ com també ho feia, de forma molt més explícita, un altre pintor, Pere Dezplà, que el 1456 tenia a l'entrada del seu alberg del carrer de Sant Francesc «dos migs cofrens nous e pintats per obs de vendre», així com deu peces més «consemblants» que es consignaren a continuació.¹⁰⁴

Fins a quin punt aquestes estratègies de venda es poden aplicar a obres més figuratives és en tot cas una mica més discutible, encara que també alguns inventaris de pintors de retaules mostren una certa acumulació de peces, com el de Marçal de Sax, al qual li van ser embargades el 1404 quinze «peces de retaule» pintades, i altres enguixades, un «banchal pintat», i «dues altres peces

101. Ens referim a L. CERVERÓ GOMIS, «Pintores valentinos, su cronología y documentación», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 44 (1960), 226-257; 48 (1963), 63-156; 50 (1965), 22-26; 53 (1968), 92-98, i *Archivo de Arte Valenciano* 1956, 95-123; i 1971, 23-57; i J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* 1928, 3-64; 1929, 3-63 i 1930-31, 3-116.

102. CERVERÓ GOMIS, «Pintores valentinos...», 1956, 119.

103. Vegeu J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», 1928, 33-41.

104. APPV, Protocols Jaume Vinader 9.521, 1 de març de 1456.

de banchals del retaule de Quart.¹⁰⁵ Llevat d'aquestes últimes, de les altres no se'n cita el destí, i encara menys la mida, amb la qual cosa no podem saber si es tracta d'encàrrecs a mig fer o de taules per a vendre. En tot cas, la venda de pintures acabades està documentada almenys des del segle XIII, i la trobem representada fins i tot en una escena de la Cantiga 9 d'Alfons X el Savi, encara que suposadament referida a la ciutat de Jerusalem.¹⁰⁶ En altres indrets, com les ciutats flamenques, aquest comerç estava ja perfectament ordenat i reglamentat en fires i en establiments més permanents com les *panden*, on les obres s'oferien a la venda agrupades per la seva naturalesa.¹⁰⁷ Els mercaders valencians freqüentaren ben aviat aquests llocs, i hi compraven taules per a revendre a la seva ciutat d'origen. Així ho va fer Joan Gregori amb un sant Jordi de només quatre pams d'alt per tres d'ample, probablement pintat per Jan van Eyck, que va vendre a la cort reial el 1444 per l'astronòmica xifra de 2.144 sous.¹⁰⁸

Taules importades com aquestes representen sens dubte el graó més alt, amb diferència, d'aquell mercat de l'art, la qual cosa no vol dir que la seva confecció estigués completament exempta dels efectes d'una certa «estandardització», ja que els tallers flamencs s'aplicaren amb rapidesa a la realització de còpies múltiples de les obres més exitoses.¹⁰⁹ No sempre aquest procés va implicar un menyscapte de la qualitat, i és ben cert que tots els artistes treballaven a partir de quaderns de models o de simples còpies en paper que reproduïen freqüentment.¹¹⁰ Aquesta forma de treballar respon, això no obstant, al gran increment de la demanda que es va produir durant els últims segles de l'edat mitjana, i en bona mesura el resultat va ser una «vulgarització» de l'art, fins al punt que, al costat d'un art culte de primera qualitat, va nàixer una producció cada vegada més massiva d'obres de consum popular, la qual cosa és especialment evident en el camp de l'escultura, amb la difusió de peces de terracota o algeps tretes de motles com les que venia a Barcelona Joan Llop o les que fabricava a Mallorca

105. ARV, Justicia de 300 sous 330, 28 de gener de 1404, transcrit per J. ALIAGA MORELL, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, Edicions Alfons el Magnànim-Generalitat Valenciana, 1996, document 6 de l'apèndix, 138-141.

106. Ens conta la història d'una dona de Sardonay que encarrega a un monjo pelegrí a Jerusalem la compra d'una imatge. El monjo es dirigeix a una tenda on «omages vendian/ e compru en una/ a mellor pintada» (Biblioteca de El Escorial ms. T.I.I., f. 17r). La imatge apareix reproduïda a M. CAMILLE *L'art gòtic*, 114. Sobre ella vegeu també F. CORN, «Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María», a *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del CEHA*, València, 1996, 8-13.

107. Vegeu J. C. WILSON, «Marketing paintings in late medieval Flanders and Brabant», a X. BARRAL i ALTET (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, t. I, París, 1983, 621-627; i D. EWING, «Marketing art in Antwerp, 1460-1560; Our Lady's Pand», *Art Bulletin* LXXII, nº 4, 1990, 558-584.

108. ARV, *Mestre Racional, Comptes de la Batllia* 59, f. 273, transcrita per J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievals en València», 1929, 52. A la mateixa pàgina apareix el pagament al «ligador de bales» que va empaquetar l'obra per al seu trasllat. Aqueixa quantitat de diners equival, per exemple, al salari de dos anys del sabater reial.

109. Vegeu sobre això H. MUND, «La copie», a R. VAN SCHOUTE i B. DE PATOUL, *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, 125-141.

110. Entre els abundants pintors que disposen a sa casa de «mostres de papers» tenim Joan Vicent (ARV, Protocols Andreu Julià 2.617, 21 d'agost de 1428), o el mateix Bartomeu Abella (vegeu nota 96).

Huguet Barxa el 1462.¹¹¹ Les tècniques es desenvoluparen de fet per tal de donar respostes a aquesta demanda, i a finals del segle xv assistim per exemple a una revolucionària difusió dels gravats que va permetre que pràcticament tothom pogués tindre accés a la possessió d'imatges.¹¹²

El resultat és que moltes de les peces que són inventariades pels notaris són més obres de devoció que d'art, almenys des del nostre punt de vista actual, i els adjectius que les caracteritzen ho confirmen, com «l'oratori petit engrutat de paper ab figures de diverses sants de pocha valor» que tenia Lop de Letxa, o el «pergamí vell pintat d'alcunes figures a manera d'oratori» de Bernat Abelló.¹¹³ Sovint, a més, les imatges circulaven en un actiu mercat de segona mà, a través sobretot dels encants que se celebraven després dels inventaris *post-mortem*, per tal de saldar els deutes del difunt. Sens dubte aquesta via seria també molt important a l'hora de proveir d'imatges les llars, tenint en compte que la llarga duració de les manufactures i la seva freqüent reutilització van ser trets característics de les societats preindustrials.¹¹⁴ Es tractava, en tot cas, d'un mercat molt complex, en què jugaven nombroses variables aleatòries a l'hora de fixar els preus, com l'estat físic de les peces, la necessitat urgent de diners que pogueren patir els venedors, l'actuació d'intermediaris, etc. Amb tot, a partir dels pocs exemples valorats que hem pogut trobar podem dir que, en efecte, les imatges no eren precisament cares, més bé al contrari, ja que per un retauet amb la Verge Maria i el Nen al braç es van pagar només 4 sous i 6 diners —compareu amb el preu de l'obra importada de Van Eyck— o per una creu de fusta 6 diners.¹¹⁵ Les peces més valorades van ser sempre els draps, de manera que na Guillamona, vídua del llaurador de Mislata Jaume Pons dels Trulls, va haver de pagar 95 sous el 1440 per recuperar cinc cortines amb donzelles i brots pintats de l'herència del seu marit, i 56 en va pagar el carnisser Robert per un cortinatge pintat de quatre peces el 1464.¹¹⁶ Igualment, per un «drap de raz de la terra ab senyals de leons», i malgrat la seva escassa qualitat —«era molt sotil»— es pagaren 30 sous el 1458;¹¹⁷ mentre que un «drap chich pintat ab la Pietat e dos àngels» costà

111. Sobre Joan Llop vegeu la nota 35. L'exemple mallorquí a G. LLOMPART, «Més precisions sobre Huguet Barxa, imaginaire medieval», *Estudis Baleàrics* 62/63, octubre/maig 1999, 53-60.

112. Sobre aquesta difusió vegeu el cinquè capítol de l'obra de J. BIALOSTOCKI, *El arte del siglo xv de Parler a Durrero*, Madrid, Istmo, 1998, titulada «La imagen impresa y su mensaje».

113. ARV, Protocols Jaume Mestre 2.645, 13 de desembre de 1400.

114. Només en aquest context s'entén l'existència a les ciutats medievals, com Barcelona o València, de gremis de «revedors», «ropavellers» o «ferrovellers», dedicats a traficar amb peces de segona mà. Sobre les pautes de consum dins d'aquestes societats vegeu J. TORRAS i B. YÜN (dirs.), *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-XIX*, Ávila, Junta de Castilla y León, 1999.

115. El retauet formava part de l'herència del flassader Joan Pallada, i se'l va quedar la seva vídua (APPV, Protocols Martí de Roda 18.238, 19 de febrer de 1479); la creu era del rector Andreu Navarro, i la comprà un tal Pere Ortiz (ARV, Protocols Jaume Ferrando 2.590, 8 de novembre de 1436).

116. ARV, Protocols Jaume Ferrando 2.592, 27 de gener de 1440; i ARV, Protocols Miquel Puigmitjà 1.909, 24 de febrer de 1464.

117. APPV, Protocols Manuel d'Esparça 1.000, 6 de gener de 1458.

20 sous i 9 diners, una «cortina ab la ymatge de Nostre Senyor en mig» 10 sous i 9 diners, i el drap «de la istòria de Salamó» que hem citat més amunt es vené només per 12 sous.¹¹⁸ Les peces deteriorades baixaven en canvi considerablement el seu preu, com un «drap de pinzell squinçat» que va adquirir un tal Pere Tonda a l'encant dels béns del prevere Andreu Navarro per 9 diners, però allò més significatiu és precisament que també això es venia, dins d'una societat que ho reaprofitava pràcticament tot i en què fins les persones més acomodades acudien sense pudor a participar en aquestes subastes.¹¹⁹

Com podem suposar, l'estil o l'autoria de totes aquestes peces no entraven entre les preocupacions, ni probablement entre els coneixements, dels notaris que alçaven acta d'un inventari o un encant. Només de forma molt esporàdica ens apareix alguna referència a l'aspecte particular d'alguna peça que crida especialment l'atenció de l'escrivà, probablement per la seva raresa, i les dades que aquests apuntaments proporcionen confirmen la coexistència a la València del final de l'edat mitjana de diferents estils artístics amb procedències molts diverses, i entre els quals no és senzill establir una seqüència cronològica. Així podem trobar obres «de Romania», és a dir, amb trets orientals bizantinitzants, especialment entre les últimes dècades del segle XIV i les primeres del XV,¹²⁰ les quals, amb tot, s'arriben a diferenciar dels oratoris «de Candia» (Creta) que ornaven la casa del mercader venecià Pietro de Victori, on també el notari s'adonà de les «obres greguesques» que decoraven algun cofre.¹²¹ Les elegàncies de l'estil «internacional» s'identifiquen, en canvi, com a obra «de Avinyó» l'any 1417, parlant d'un oratori propietat de Pere Marrades;¹²² i a partir d'aqueixes dates allò que més abunda són les peces importades de Flandes, que els artistes locals començaren aviat a imitar i a adaptar als gusts de la clientela local. Sempre, però, serà molt interessant veure com certes peces són catalogades com a «antigues» o «de l'antigor», veus oposades a altres paraules clarament despectives com «velles», la qual cosa ens parla de la pervivència de formes protogòtiques i, sobretot, de la mateixa consciència que hi havia a la València medieval de l'evolució de les formes artístiques.¹²³

* * *

118. Els dos primers es veneren a l'encant de l'argenter Jaume Frigola (ARV, Protocols Miquel Puigmitjà 1.909, 24 de febrer de 1464); el tercer al del flassader Pallada (APPV, Protocols Martí de Roda 18.238, 10 de febrer de 1479).

119. ARV, Protocols Jaume Ferrando 2.590, 8 de novembre de 1436.

120. Com per exemple en «dues posts de retaule de obra de Romania nous en la una post és Ihesucrist et en l'altra la Verge Maria» (APPV, Protocols Bartomeu Martí 74, 14 de juliol de 1381); o en un oratori de tres taules sota la invocació de la Trinitat (ARV, Protocols Jaume Mestre 2.647, 24 d'abril de 1406).

121. ARV, Protocols Vicent Saera 2.435, 24 de juliol de 1439. Els veneciàns van convertir-se de fet en intermediaris de l'arribada a Occident d'aquest art oriental i sabem, per exemple, que el 1499 un mercader venecià i un altre del Peloponès encarregaren a tres pintors de Candia 700 icones de la Verge, 500 «in forma alla latina» i 200 «in forma alla greca» (BLAYA, Introducció a *Oriente en Occidente...*, 21).

122. ARV, Protocols Andreu Gasull 4.393, 9 de juny de 1417.

123. Un pavés apareix pintat «ab ymatges grans de l'antigor» a l'inventari de Joan Fernández de Porto (MANDINGORRA LLAVATA i TRENCHS ÒDENA, Joan Fernández de Porto..., 83); i també d'un canalobre

La nostra incursió dins les llars baixmedievales valencianes a la recerca d'imatges ens ha portat, doncs, a explorar un complex univers material i espiritual en el qual es veien reflectits els gusts i els pensaments, els plaers i els maldecaps, dels habitants d'aquelles cases. L'aparició de les imatges domèstiques és, però, un fenomen datable, que hem de situar a València en l'últim terç del segle XIV, un moment en què la millora de la qualitat de vida, els profunds canvis ideològics que s'estaven gestant, i hem de suposar que també alteracions importants del sistema de producció, convertiren la imatge artificial en un element gairebé imprescindible de la vida quotidiana. En quina mesura aquest procés de «divulgació icònica» va ser producte d'un desig d'ostentació pública de pietat religiosa o de riquesa material, o d'una major complexitat del sentiments individuals, és una qüestió encara oberta, a què només relacionant camps molt diferents de la recerca històrica podrem arribar a donar respostes mínimament satisfactòries. El fet és que pintures, estàtues i miniatures van aparèixer d'una forma sorprenent per molts racons dels habitatges baixmedievales. Cadascuna acomplia, potser, una funció diferent, des de les imatges apotropaiques a les moralitzants, des de les d'afirmació del llinatge a les merament joioses, però totes tenien almenys una cosa en comú: a través d'elles podem dir que la imaginació de les persones començava a objectivar-se, a tenir «cara i ulls» concrets. S'hi iniciava tot just una «uniformització» dels llenguatges visuals, que només hom pot comprendre dins el context d'una societat dinamitzada pel mercat i per la vida urbana, en la qual estaven canviant amb una certa rapidesa els hàbits socials, i on les novetats, tant intel·lectuals com de comportament, començaven a filtrar-se per tots els seus estrats, i ja no solament per una restringida elit. Va ser aquella societat la que va crear els mitjans tècnics necessaris per a la producció gairebé «en sèrie» d'aquest nou univers icònic, des de les còpies de pintures a les imatges de motle i, per descomptat, als gravats, i la que va disposar els mecanismes perquè, a través del mercat, aquelles peces arribaren com a més gent millor. Canvis tècnics, econòmics i mentals anaren, com sempre, de la mà, i el resultat va ser un món que va convertir la imatge artificial en un referent bàsic de la vida quotidiana: no sols aquell que més crida la nostra atenció, sinó fins i tot el que més clarament dona forma al nostre inconscient. I és avui, en la nostra societat «postmoderna», quan aquest procés ha arribat al seu grau màxim, quan millor podem comprendre i valorar la importància de conèixer els seus primers passos.

de Guillaumona, vídua de Llorenç de les Coves, es diu que està «fet a l'antigor» (APPV, *Protocolos Bernat de Montalbà* 22.165, 26 d'abril de 1418). A Barcelona aquests adjectius són considerats per AURELL i PUIGARNAU com a sinònims d'obres romàniques («Iconografia a les llars mercantils...» 319-321), la qual cosa seria més difícil de mantindre en terres valencianes.