
«¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!». La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales

Matilde MIQUEL JUAN

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
matilde.miquel@ghis.ucm.es

La meditación y conocimiento de los hechos de la vida de Cristo descritos en detalle eran el objetivo de las *Vita Christi*, y otros textos contemporáneos devocionales, que proliferaron en el reino de Valencia, confeccionados por autores como Francesc Eiximenis, Antoni Canals, o más tardíamente sor Isabel de Villena. Pretendían evocar temas y fórmulas que incitaran a la oración contemplativa en forma de soliloquio amoroso o de diálogo íntimo del alma con Dios, método ampliamente difundido por san Anselmo y sus discípulos, practicado por san Bernardo y san Buenaventura, y base de la *devotio moderna*. En este contexto de religiosidad íntima destacan las pequeñas obras de arte de carácter portátil que principalmente dedicadas a la muerte de Cristo y la Piedad refieren los inventarios de las casas medievales valencianas y demuestran las escasas obras conservadas en la actualidad.

INTRODUCCIÓN

«¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede! ¡Todas mis entrañas están revueltas y alteradas sobre el cuerpo de este hijo tan amado, pues afligida y dolorosa soy sobre todas las mujeres! ¡Angustias y dolores posee mi cuerpo y alma! ¡Los dolores y penas que en el parto de este dulce hijo me fueron apartadas, en su muerte me son dobladas!»¹.

¹ Artículo realizado dentro del proyecto de investigación HAR2009-08901 aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Traducción libre del texto original: Isabel de Villena, *Vita Christi*, selección y edición a cargo de Albert HAUF, Barcelona, 1995, p. 308, capítulo CCXVII: «*Ob, dolor que recitar ne estimar no es pot! Tòtes les entràmenes mies se són regirades e alterades sobre lo cos d'aquest fill tan amat, car afligida e dolorosa só sobre totes les altres dones! Angústies e dolors posseixen lo cor e ànima mia! Les dolors e penes que en lo part d'aquest dolç fill me fores apartades, en la mort sua me són doblades*». El *Tractat de la Passió*, conservado en la Biblioteca

Con estas palabras del *Vita Christi* (ca. 1490) de sor Isabel de Villena culminaba un proceso de acercamiento a la vida y pasión de Cristo para los laicos, donde la narración de la vida de Cristo se convertía en poesía clamada y la oración alcanzaba en la contemplación e intimismo sus cotas más altas. Fue especialmente la espiritualidad franciscana la que estimuló la devoción a la pasión de Cristo dentro de una sensibilidad religiosa que fomentaba el cristocentrismo y la visión de un Cristo más humano y cercano a la piedad de los fieles. La predicación mendicante y la nueva estética del arte gótico rápidamente adoptaron y se inspiraron en uno de los manuales más divulgados y representativos de la piedad franciscana del siglo XIII: *Meditationes Vitae Christi*², que tradicionalmente se ha atribuido a san Buenaventura, o al Pseudo-Buenaventura, y actualmente la crítica considera escrita en latín entre 1265 y 1335 por un franciscano toscano desconocido. Dicho texto recogía un opúsculo centrado en la pasión de Cristo, llamado *Meditationes Passionis Christi*, que rápidamente se extendió como una pieza autónoma gozando del aprecio de la sociedad. Tanto la narración completa, como la parte más reducida de la pasión de Cristo, circuló por Italia, Inglaterra y especialmente en Francia, conociéndose escasos ejemplares en el territorio de la Corona de Aragón³. La atribución a san Buenaventura se basaba en la obra *Oficio de la Pasión* que el franciscano había escrito, del que se había extraído el *Lignum Vitae*, inspiración fundamental del famoso *Arbol de la Vida crucificada de*

Nacional de España, contiene estas mismas palabras (Mss. *Tractat de la Passió*, MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (=BNE), 4327, fº 134). Esta coincidencia y otras tantas que se repiten a lo largo del texto ha hecho pensar al doctor Hauf que su autora fuera la misma sor Isabel de Villena (pp. 26-33), aunque la mayoría de las ocasiones aparece como autor valenciano anónimo o atribuido al mismo Francesc Eiximenis (como lo cataloga la Biblioteca Nacional de España).

El lamento narrado por Francesc Eiximenis en la *Vita Christi* no alcanza estos niveles poéticos ni exclamativos: «... més que poria dir que dix aquella gloriosa mare quant tench lo reverent cap del Salvador en la falda, el guarda axí terriblement colpat e naffrat per les espines, els cabells que tots se tenien per la sançh que li era eixida del cap. Cert lo plant que ella fue sobre ell, el dol tan dolorós e tan amarguos no es al món persona mortal qui.l pogues recomptar; tant era piadós e dolorós e provocatiu de trencar per lo cor a tots quants la oyen parlar» (Francesc Eiximenis, *Vita Christi*, BNE, mss. 4187, fº CLXVIII, cap. CXXVIII). Una diferenciación que acusan textos devocionales como las *Meditationes Vita Christi* de san Buenaventura, entre otros, frente a la obra de Eiximenis, fue la de centrarse en la humanidad de Cristo, opuesta a la postura más teológica del franciscano de exaltar su naturaleza divina.

² Isa RAGUSA-Rosalie B. GREEN, *Meditations on the life of Christ. An Illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton, 1977.

³ Albert HAUF, *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist. Text religiós del segle XVI* (Biblioteca Escríny de textos medievals breus), Barcelona, 1982, pp. 5-28. Como ejemplo de la contemplación y oración privada a la que directamente exhortaban estos textos puede leerse el párrafo final de esta versión catalana de la *Contemplació de la Passió* (p. 77): «Finalmente, pregant sanct Joban a la trista Senyora no.s donàs tanta tristor, aconsolà-la. Tu també, si las forces de ta devoció te basten per a haver de servir aquesta atribulada companyia e aparellar de menjar espiritualmente, aconsola la gloriosa Senyora e convida-la que menje algun poquet, Ella e sa companyia, car dejuns estaven encara. Aprés de la qual contemplació, prenent la benedició de la Mare de Déu y de sanct Joban y de aquelles sanctes Maries, despedir-te has de lur companyia, y poràs tornar a la creu, a reposar en la nit devant ella, o prop lo Senyor; davant lo sepulchre».

Cristo, de Ubertino da Cassale, todos ellos ampliamente difundidos en la Europa medieval. Paralelamente, se atribuía a san Agustín o a san Anselmo el *Libro de la Pasión de Cristo y de los dolores y llantos de María* que venía a intensificar la atención en la vida y pasión de Cristo, sublimados a través de los gozos y padecimientos de la Virgen, como una figura más cercana al fiel. Un extracto de este libro fue especialmente famoso: *De Compassione Mariae o Planctus Mariae*, a partir del cual Guillermo de Sant Thierry explicaba que la mejor forma de ejercitar la vida interior es la lectura y meditación de la vida de Cristo. A partir de estas corrientes convergentes, autores autóctonos como Francesc Eiximenis y Antoni Canals, o más tardíamente sor Isabel de Villena, escribieron obras donde incidieron en los hechos de la pasión de Cristo, y que tanto por su cercanía con el territorio valenciano, como por el predicamento que tuvieron entre la población, que leía o escuchaba sus palabras en sermones y pláticas por predicadores y clérigos, recibieron su reflejo en pequeñas tablas de devoción destinadas al interior de los hogares domésticos.

En el presente artículo se tratará la iconografía de la Piedad en Valencia, ahondado en la recién conocida tabla de la Piedad de Gonçal Peris Sarrià (colección particular norteamericana) y abordando la relación entre arte y literatura medieval/ corrientes de espiritualidad en la primera mitad del siglo XV. Y aunque el artículo proporcionará ejemplos valencianos, la realidad cultural de reino de Valencia forma parte del amplio territorio de la Corona de Aragón; los textos circulaban libremente, los teólogos y pensadores viajaban de una Universidad a otra y las obras de arte tienen su sentido y expresión dentro de la confederación catalano-aragonesa. La ampliación y análisis de ejemplos a todo el espacio de la Corona excedería los límites del presente estudio, y su focalización en el reino de Valencia sin embargo permite profundizar en determinadas piezas poco conocidas por la crítica y a la vez explicar ciertos particularismos del arte medieval español.

TEXTOS DEVOCIONALES DE LA CORONA DE ARAGÓN

Uno de los textos más importantes de la literatura catalana medieval es la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, franciscano gerundense que afincado en Valencia escribió una primera parte de la vida de Cristo basándose en la Biblia, tratados patristicos, sumas teológicas, apócrifos y textos contemplativos, destinado a los laicos, con un lenguaje cercano a la población, repleto de anécdotas, hechos de la vida cotidiana de Cristo y la Virgen, pero también de cuestiones dogmáticas y verdades doctrinales⁴. Uno de los manuscritos conservados del *Vita Christi* recuerda que el libro fue

⁴ Desgraciadamente no existe una edición moderna del manuscrito, y se debe acudir a alguno de los ejemplares conservados en bibliotecas y archivos. Sin embargo es posible aproximarse a la literatura

confeccionado por la insistencia del caballero Pere d'Artés, maestro racional del rey Martín, que deseaba leer en lengua vulgar un texto sobre la vida de Cristo que le moviera a la devoción y amor a Cristo⁵. La principal diferencia del texto de Eiximenis respecto a las versiones anteriores y similares a la *Vita Christi* es la lengua, puesto que aún reconociendo su intención de escribirlo en latín, finalmente fueron los ruegos de Pere de Artés los que le incitaron al empleo de la lengua romance y también a un enfoque, estilo e intención por tanto diferentes⁶. El acercamiento al conocimiento de la humanidad de Cristo con la intención de amarlo, estimulando a la piedad, a la devoción, y a la especulación teológica y doctrinal es la finalidad principal, y en ello ejerce un fundamental protagonismo la Virgen, corredentora salvadora del hombre. Es la otra gran y única protagonista de la *Vita Christi* de Eiximenis, ocupando la atención de más de un centenar de los quinientos capítulos de la obra (de los 8 libros, de la versión conservada en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia). La visión de esta conmovedora escena pasionista recreaba espiritualmente los temas de la condenación y salvación de la humanidad, y el modelo a seguir por el fiel que

medieval valenciana, y especialmente a las obra *Vita Christi* de Francesc Eiximenis y de sor Isabel de Villena, a través de los magníficos estudios y ediciones de Albert HAUF, *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la ostra cultura medieval*, Valencia, 1990; Isabel de VILLENA, *Vita Christi* [ver n. 1]. Sobre los manuscritos del Vita Christi actualmente conservados: Jaume de PUIG I OLIVER, *Catàleg de manuscrits de les obres de Francesc Eiximenis, O.F.M., conservats en biblioteques públiques*, en *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 28 (2009), pp. 455-612. Los estudios sobre la actividad doctrinal y teológica de Eiximenis es ingente, recomendamos las publicaciones de Albert Hauf que conducen a otras. Para el presente estudio se ha empleado el manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, incunable fechado el 30 de abril de 1496 (inc. 048), que contiene los libros I al VIII, y el manuscrito 4187 de la Biblioteca Nacional de Madrid con los libros VIII-X, que completarían esta obra de Eiximenis. El único ejemplar íntegro conservado del Vita Christi de Eiximenis, con escasas lagunas, se encuentra en la Biblioteca del Arsenal de París (ms.8321), que no he consultado. Por ello opto por citar tanto el libro como el capítulo, y no la foliación del manuscrito empleado por la variedad de ejemplares que pueden hoy en día estudiarse, y que aumenta conforme se estudia la obra del franciscano.

⁵ Albert HAUF, *Manuscrits i incunables. Vida de Jesucrist*, en Ramon FERRER NAVARRO (ed.), *Eiximenis i la seua obra*, Valencia, 2010, pp. 77-84. Se centra en el manuscrito conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia, donde en el prólogo del primer capítulo se dice: «*Al molt honorable e discret cavaller mossén Pere d'Artés, mestre racional del molt alt príncep e senyor don Martí... Mossén Pere: diverses vegades ha plagut a la vostra devoció de sol·licitar e moure'm que la vida sagrada del nostre cap Jhesucrist, que lo sants evangelistes han breument posada, yo degués pus larch posar segons so que los sants doctors bi han dit e postillat e los grans contemplatius n'an sentit e santes persones. E açò m'avets dit que desitjats per tal que les gents, qui totes quaix són ara fredes en la amor del dit Senyor, oent d'ell coses altes e novelles, se escalfassen en la dita sua amor e fossen a ell pus reverents e temets, e l servissen ab major fervor e diligència*».

⁶ Además de la lengua, en el caso de la figura de Francesc Eiximenis se une el hecho de ser teólogo, puesto que fueron principalmente seglares, como Arnau de Vilanova, o Ramón Lull, los que intentaron poner al alcance del pueblo textos y cuestiones teológicas. Sobre la unidad del marco histórico-cultural de la Corona de Aragón dentro del campo literario y teológico de la Baja Edad Media: Albert HAUF, *Corrientes teológicas valencianas, s. XIV-XV: Arnau de Vilanova, Ramón Lull y Francesc Eiximenis*, en *Actas del X Simposio de Teología Histórica. Teología en Valencia: Raíces y retos, buscando nuestros orígenes de cara al futuro*, Valencia, 2000, pp. 9-47.

pretendiera alcanzar la vida eterna, tal y como eran descritos por místicos como Ángela de Foligno, Julián de Norwich, Margery Kempe, o Jeanne-Marie de Maillé, alguno de los cuales fue incluso citado por el mismo Eiximenis en sus obras. La narración del franciscano está llena de devotas interrogaciones y exclamaciones, principalmente de la Virgen que exhorta, pregunta o se cuestiona acerca de los sucesos más dramáticos de la Pasión de Cristo. Eiximenis las denominará «contemplaciones», «contemplaciones» que tendrán como objetivo, junto con expresiones coloquiales e incluso diálogos, acercar los hechos al lector, y conforme avance el siglo XV gozaran en las narraciones de la *Vita Christi* de un mayor protagonismo.

En este contexto valenciano donde Francesc Eiximenis escribe la *Vita Christi*, en esos mismos años, Antoni Canals (1352?-1418) confecciona su opúsculo *Scala de Contemplació* dedicado a exaltar la vida contemplativa⁷, traduce el *Tractat del Molí Espiritual*⁸, y la creciente y poderosa burguesía se adentra en estas corrientes devocionales a través de libros y manuscritos, y manifiesta su deseo de poseer piezas artísticas que acompañen sus rezos y oraciones. Dentro de este movimiento se ha de comprender la raigambre de la tradición beguina en el reino de Valencia, como el de una comunidad de la tercera regla de san Francisco seguidora de las doctrinas espiritualistas que propugnaban el retorno radical al cristianismo primitivo y a la pobreza evangélica, y el papel incitador de la vida contemplativa que pudieron llegar a ejercer⁹.

Las vías de penetración de estas corrientes de espiritualidad y las relaciones existentes entre ellas se incrementan conforme avanza el siglo XV¹⁰, y por supuesto

⁷ Albert HAUF, La Scala de Contemplació, de Fra Antoni Canals, i el De XV gradibus contemplationis o Viridarium Ecclesiae, en *L'Anuari. Revista de recerca humanística i científica*, VIII (1997), pp. 97-120. Antoni Canals nació alrededor de 1352 y debió fallecer entre 1415 y 1419. Ingresó en la orden dominica y estudió gramática en Valencia y Gerona, lógica en Mallorca, Manresa y Lérida, y filosofía en Barcelona bajo las enseñanzas de san Vicente Ferrer. En 1387 era profesor en Lérida, y en 1392 Juan I le encargó la traducción de libros del latín al catalán. En 1395, ya en Valencia, se ocupó de la cátedra de teología, que dejó libre san Vicente Ferrer, y desde 1398 fue capellán de Martín I. Su traducción más importante fue el *Valerio Máximo*, pero también tradujo *De Providentia* de Séneca, *De Arra de Anima*, de Hugo de san Víctor, entre otros, y parece que la única obra original es la *Scala de Contemplació*.

⁸ Albert HAUF, *El «Tractat del Molí Espiritual» de Fra Antoni Canals, O.P.*, en *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Valencia, 1990, pp. 187-218.

⁹ Agustín RUBIO VELA-Mateu RODRIGO LIZONDO, *Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres*, en *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sançbis Guarnier*, Valencia, 1984, pp. 327-341. En consonancia con su misticismo y retorno a los orígenes de la religión de Cristo en el inventario de la biblioteca del Hospital de Beguinos de 1353 se citan textos sobre la pasión de Cristo.

¹⁰ Puede consultarse el estudio crítico de Albert Hauf en el libro: Isabel de VILLENA, *Vita Christi*, [ver n. 1], pp. 24-51, en el que alude a escritos como el *Speculum Animae* (ms. PARÍS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Espagnol* 544), el tratado-sermón *Tractat de la Passió* (BNE, ms. 4327) y el contexto franciscano como prueba de la existencia de varias fuentes y de su interrelación, a modo de «vasos comunicantes», como precedentes de la obra de sor Isabel de Villena y del rico ambiente cultural y literario de la primera mitad del siglo XV.

es la aparición de la imprenta la que proporcionará a un número creciente de fieles los medios necesarios para conseguir estos textos devocionales. Si los manuscritos de Eiximenis ya se encuentran en bibliotecas privadas valencianas desde 1405¹¹, por citar fechas exactas y documentadas, en un reciente estudio dedicado a las obras del franciscano en las bibliotecas privadas del siglo XV en Barcelona es posible adelantar la fecha a 1400 y en un considerable número¹², y además se ha de tener presente que sus palabras e ideas igualmente se exponían en sermones y prédicas¹³. Además de estos escritos de origen peninsular, también circulaban otros como las *Meditationes Vita Christi* del Pseudo-Buenaventura concretamente en inventarios valencianos en 1435, 1436, 1444, 1450 y 1451¹⁴, *Lo Cartoxà* de Rudolf de Sajonia en 1435 y 1454¹⁵, e incluso se sabe que en el inventario de Sanxo de la Crossa se cita un libro de la «*Passió de Iesu Christ, tot istoriat*», en 1405¹⁶, como una alusión directa a la existencia de estos

¹¹ M^a Luz MANDIGORRA, *Leer en Valencia del Trescientos: el libro y la lectura en Valencia a través de la documentación notarial (1300-1410)*, vol. II, tesis doctoral inédita, Valencia, 1990, p. 87 (doc. 22, es poco probable que se trate de la obra de Eiximenis), y 228 (doc. 121). El número de manuscritos de Eiximenis en las bibliotecas valencianas aumenta conforme avanza el siglo XV: Rosario FERRER GIMENO, *La lectura en Valencia (1416-1474): una aproximación histórica*, tesis doctoral inédita, Valencia, 1993, pp. 350-351 (1431, un *Vita Christi*), 364 (1435, un *Vita Christi*), 372 (1435, una *Natura Angelica*; un *Llibre de les dones*; dos *Vita Christi*), 381-383 (1436, un *Vita Christi*, y seguramente la *Scala Dei*; una *Natura Angelica*), 393 (1437, un *Llibre dels Àngels*), 406 (1439, una *Natura Angelica*), 424 (1443, De *Natura Angelica*), 428 (1444, un *Vita Christi*, una *Natura Angelica*), 450 (1450, un *Vita Christi*, una *Scala Dei*), 465 (1451, una *Natura Angelica*), 467 (1452, un *Llibre de les Dones*), 474 (1452, el *Cercapou*), 493 (1459, una *Doctrina Compendiosa*), 496-498 (1459, un *Vita Christi*, una *Natura Angelica*, un *Scala Dei*, un *Tractat de Contemplació*, lo *Terç del Crestià*), 503-504 (1461, un *Cercapou*, dos *Vita Christi*).

¹² Josep HERNANDO I DELGADO, *Obres de Francesc Eiximenis en biblioteques privades de la Barcelona del segle XV*, en *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 26 (2007), pp. 385-568. Los notarios catalanes disponían de libros especiales donde registraban los inventarios y almonedas, lo que ha facilitado mucho el estudio de la vida privada y doméstica en Barcelona. Aunque carecemos de este tipo de estudios en otros territorios, se ha de tener en cuenta la unidad cultural y artística de los territorios de la Corona Catalano-Aragonesa. Sobre la trascendencia de Eiximenis en la literatura religiosa castellana: Albert HAUF, *Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las traducciones castellanas de la Vita Christi de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M.*, en Tomás MARTÍNEZ ROMERO-Roxana RECIO (eds.), *Essays on Medieval translation in the Iberian Peninsula*, Castelló, 2001, pp. 203-250 (véanse sobre todo las primeras páginas). Un ejemplo del alcance de la obra de Eiximenis en el resto de la península: Jaume de PUIG I OLIVER, *La Vida de Crist de Francesc Eiximenis i el Flos Sanctorum castellà*, en *Revista Catalana de Teologia*, 30 (2005/1), pp. 91-116.

¹³ Analiza la relación entre texto escrito y sermón en el caso concreto de la *Vita Christi* de fray Francesc Eiximenis: Albert HAUF, *Del sermó oral al sermó escrit: La Vita Christi de fra Francesc Eiximenis com a glossa evangèlica*, en Germà COLÓN-Tomás MARTÍNEZ-M^a Pilar PEREA (eds.), *La cultura catalana en projecció de futur: homenatge a Josep Massot i Muntaner*, Castelló de la Plana, 2004, pp. 253-289.

¹⁴ Rosario FERRER GIMENO, *La lectura...* [ver n. 11], pp. 364, 378, 428, 445, 462, 466.

¹⁵ Rosario FERRER GIMENO, *La lectura...* [ver n. 11], pp. 366 (año 1435), 476-478 (1454), *Lo Passió* (p. 505, año 1462).

¹⁶ M^a Luz MANDIGORRA, *Leer en...*, vol. II, [ver n. 11], p. 227, doc. 120 «*Item altre libre en que és escrita la Passió de Iesu Christ, tot istoriat*». No se cita la profesión ni origen de Sanxo de la Crossa. En 1437 se cita otro libro: «*De Passione Crist*», en el inventario de bienes de Joan Lopic, párroco de la población

devocionarios. Los inventarios de los monarcas aragoneses registran estas mismas lecturas y preferencias devocionales, por ejemplo, se sabe que la reina María de Luna tenía traducido al catalán la *Passió e mort de Jesucrist*, atribuida a san Bernardo, y el rey Martín escribió en 1404 a Pere d'Artés para que encargara a Guillem Fontana, escribano de letra formada, una copia del *Vita Christi* de Eiximenis¹⁷. Y en el inventario realizado a su muerte se citan unos *hechos de la vida de Cristo*, en francés, y una *Historia de Nuestro Señor*, posiblemente iluminado¹⁸. Como instrumentos mentales de oración muchos de estos manuscritos estaban ilustrados¹⁹, como es este caso, o el que se sabe caracterizaba el *Speculum Animae* de sor Isabel de Villena, cuya tradición recuerda que combinaba textos con imágenes realizados por la misma abadesa del cenobio. Hoy en día se conserva un ejemplar del *Speculum Animae* en la Biblioteca Nacional de Francia fechado en el siglo XVI, e iluminado con modelos iconográficos centroeuropeos derivados de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum Humanae Salvationis*²⁰.

La expansión de la *devotio moderna*²¹, la labor de las órdenes mendicantes o la proliferación de manuscritos y devocionarios dedicados a la vida de Cristo y la Virgen, y centrados en exaltar sus caracteres más humanos, son algunos de los indicios que pudieron marcar desde el punto de vista teológico la proliferación de pequeñas piezas de contemplación en el interior de los espacios domésticos.

de Silla, en su casa de la parroquia de san Pedro, en Valencia; o unas «*Ores de la Passió de Jesucrist e de la creu*», en 1443 en la casa del pelaire Guillem Usal (Rosario FERRER GIMENO, *La lectura...* [ver n. 11], pp. 392-393, 423)

¹⁷ Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, vol. II, Barcelona, 1921, pp. 373-374, 405-406.

¹⁸ Jaume MASSÓ TORRENTS, *Inventari dels bens mobles del rey Martí d'Aragó*, en *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 420 (ítem 40, «*un llibre petit appellat de fets de Jhesus Christ en francés scrit en pergamis*»), 451 (ítem 265, «*Item un altre libre appellat Istoriat de la Istoria de nostro senyor en pergamins ab post de fust cubert de cuyro vert sens tancadors lo qual comença d'aur Gaude Maria, e en lo negre Ante diem festum Pasche, e faneix qui in Deo sunt facta*»).

¹⁹ Tanto la tradición oral como escrita recomienda la iluminación de los textos con imágenes que acompañan a los textos y ayudan a su comprensión. Sobre este tema y la tradición de estos textos contemplativos iluminados en la Corona de Aragón, dentro de este contexto: Albert HAUF, *Text, pintura i meditació. El Speculum Animae atribuït a sor Isabel de Villena, i la funció empàtica de l'art religiós*, en Santiago FORTUÑO-Tomás MARTÍNEZ (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. I, Castelló, 1999, pp. 33-59.

²⁰ Isabel de Villena, *Vita Christi* [ver n. 1], pp. 24-26; Albert HAUF-Daniel BENITO GOERLICH, *Speculum Animae*, Madrid, 1992.

²¹ La obra clásica sobre el tema: Regnerus R. POST, *The modern devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*, Leiden, 1968. El movimiento eclesiástico y religioso de la *devotio moderna* se propagó por diversos conductos a partir de 1379, alcanzando el territorio de la Corona de Aragón a partir de varias obras, siendo la *Scala de Contemplació* de Antoni Canals, una de las posibles conexiones entre los territorios catalanes y la nueva corriente espiritual europea (Albert HAUF, *D'Eiximenis...* [ver n. 4], pp. 20-49).

CONTEMPLACIÓN Y DEVOCIÓN EN LAS OBRAS DE ARTE

El conocimiento de las devociones, obras de arte y gustos artísticos de las clases sociales menos favorecidas es una laguna historiográfica que resta por navegar y explorar. Se tienen poderosas herramientas como los inventarios y las almonedas que aún no han sido sistemáticamente analizados, ni los resultados comparados con otras regiones del ámbito hispánico, ni europeo²². Pero, es posible poco a poco conocer los límites y la profundidad de unas fuentes de archivo que esperan como tesoros sumergidos a ser descubiertos. A través de la documentación de archivo y algunas obras conservadas se puede rastrear primero la considerable producción de piezas devocionales por parte de los obradores de pintura en Valencia, y en segundo lugar la aparición y expansión de la peculiar iconografía de la Piedad de la Virgen en territorio valenciano a principios del siglo XV. El tema de la Piedad de la Virgen aparece a principios del siglo XIV principalmente en Alemania, y a finales de la centuria se vincula a los textos místicos de san Buenaventura, y a la predicación franciscana por territorios alemanes y franceses, principalmente, empleándose dentro de las corrientes espiritualistas y contemplativas europeas que desembocaron en la llamada *devotio moderna*. Piezas de devoción que tienen a la Virgen como protagonista principal de la escena: una dolorosa Virgen que mira con ternura el cuerpo sin vida de su hijo sostenido entre sus brazos. Existen variaciones que incorporan las figuras de la Magdalena a los pies de Cristo y san Juan en la zona de la cabeza. El tema es una derivación de la *Lamentación*, esquema iconográfico de origen bizantino, que presenta a Cristo muerto sobre el suelo, acompañado por la Virgen, y que tiene su paralelo en la Virgen de la Humildad²³.

²² Ya se había destacado la peculiaridad del territorio valenciano en: Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, 2007, pp. 44-54. Y para el territorio de la Corona de Aragón, y centrado en retablos de culto: Joan MOLINA I FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999. Pero además de estas publicaciones sobre la función y uso de las imágenes en España a finales del siglo XV, dentro de poco podremos ampliar el tema con la excelente monografía, centrada algunos temas de la Piedad y la influencia del Vita Christi de Eiximenis, la convivencia de las tres culturas y la producción artística en la Corona de Castilla en: Cynthia ROBINSON, *Imag(in)ing Passions: Christ, the Virgin, Images and Devotion in a Multi-Confessional Castile, 14th-15th century*, Philadelphia, 2012 (en prensa). Agradezco la gentileza y generosidad de la profesora Robinson al proporcionarme algunos de los capítulos del manuscrito inédito antes de su publicación. Y remitimos a los estudios de los citados autores para un acercamiento a la amplia bibliografía que se ha ocupado del tema de la devoción y culto de las imágenes en territorio europeo, cuya riqueza acentúa la necesidad de más estudios centrados en el ámbito hispano (Sobre este tema dentro del ámbito europeo pueden consultarse los estudios de Hans BELTING, Sixten RINGBOM, David FREEDBERG, Caroline W. BYNUM, Jeffrey HAMBURGER, Jean-Claude SCHMITT, Jean WIRTH, Kathleen KAMERICK, entre otros).

²³ El mejor y clásico análisis de esta iconografía: Erwin PANOFKY, *Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du «Christ de Pitié»/«Homme de Douleurs» et de la «Maria Mediatrix»*, en *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1997, pp. 13-28. Sobre la evolución del Cristo Varón de

Dentro del ámbito valenciano esta composición iconográfica ya había llamado la atención de historiadores como José Gómez Frechina que analizaba en el 2001 la existencia de abundantes pinturas valencianas de la Piedad pertenecientes al periodo «hispanoflamenco», y que la consideraba vinculada a la llegada de esta nueva corriente estética²⁴. Más recientemente Joan Valero Molina al estudiar la iconografía de la *Imago Pietatis* en los territorios de la Corona de Aragón, considerado una de las variaciones del tema de la Piedad, junto con la Lamentación, destacaba la precocidad de esta composición en la pintura valenciana medieval en piezas fechadas en 1400²⁵. Los tempranos ejemplos conservados de la representación de la *imago pietatis* también se aprecian en el caso de la Piedad de la Virgen al conservarse en pequeños oratorios y tablas devocionales en los inventarios de la época y en la documentación conservada. Actualmente, son muchos los retablos valencianos conservados en cuya tabla central de la predela se representa a Cristo muerto mostrando las llagas de la Pasión, sostenido en algunas ocasiones por un ángel, en otras también acompañado por las figuras de la Virgen y san Juan, como es el caso del retablo de san Miguel Arcángel del Museo de Bellas Artes, de Valencia, de Jaume Mateu; el conjunto de san Juan Bautista, de Ródenas, de Gonçal Peris Sarrià; el retablo de san Valero de la Vall de Almonacid, de Jaume Mateu; el políptico de los Gozos de la Virgen del Nelson-Atkins Museum de Kansas City, del obrador de Gonçal Peris Sarrià; el retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio del Museo de Bellas Artes de Valencia, de Gonçal Peris Sarrià; y seguramente también lo tendría el de santa Bárbara de Puertomingalvo (MNAC), de Gonçal Peris; el políptico de san Miguel de la catedral de Murcia, de Gonçal Peris Sarrià²⁶. Y similar origen debió de tener la tabla de la piedad (43,1x 32,4 cm) del Museo de Bellas Artes de Gante, vinculada a la actividad de Pere Nicolau, y fechada alrededor de 1400 (fig. 1). Especialmente interesante resultan los retablos de la Eucaristía, y el de los santos Lorenzo y Esteban (fig. 2), del Maestro de Villahermosa, por representar en el centro de la predela a Cristo muerto, aludir de una forma directa a la pasión de Cristo al rodearlo con los símbolos del

Dolores: Ewald M. VETTER, *Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen*, en *Archivo Español de Arte*, 143 (1963), pp. 197-231.

²⁴ José GÓMEZ FRECHINA, *Algunas pautas flamencas en la pintura valenciano del siglo XV*, en Fernando BENITO DOMÉNECH-José GÓMEZ FRECHINA (eds.), *La Clave Flamenca de los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, pp. 81-89. Un excelente análisis donde se alude a la introducción de este tema iconográfico a partir de la llegada del flamenco Louis Alimbro, es decir, a partir de 1439, pero que como se intenta exponer aparece en Valencia tiempo antes.

²⁵ Joan VALERO MOLINA, *Ecos de una iconografía francesa de la Imago Pietatis en la Corona de Aragón*, en Concepción COSMÉN-M^a Victoria HERRÁEZ-María PELLÓN, *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 333-342, concretamente pp. 337-339.

²⁶ Igualmente en esas fechas es posible encontrar ejemplos catalanes: retablo de san Miguel Arcángel del Museo de Bellas Artes de Amberes, de Lluís Borrassà; el conjunto de los gozos de la Virgen de Abella de la Conca, de Pere Serra; el retablo de Todos los Santos, del monasterio de sant Cugat del Vallés, de Pere Serra; el políptico de san Pere de Púbol, de Bernat Martorell, entre otros.

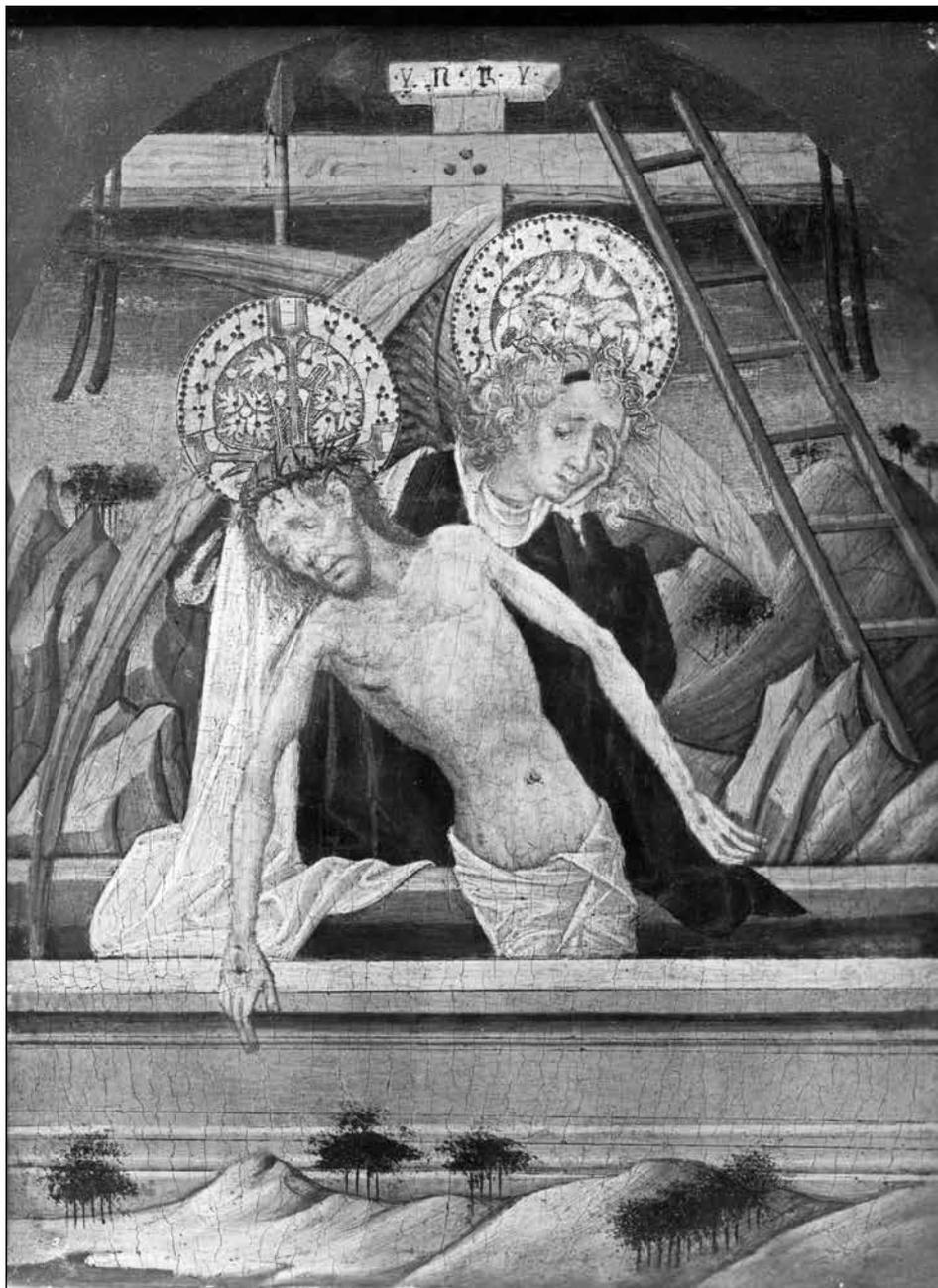


Figura 1. Pere Nicolau, *Piedad*, ca. 1400, témpera y oro sobre tabla, 43,1 x 32,4 cm, Museum voor Schone Kunsten Gent (inv. 1903-D). KIK-IRPA, Brussels.

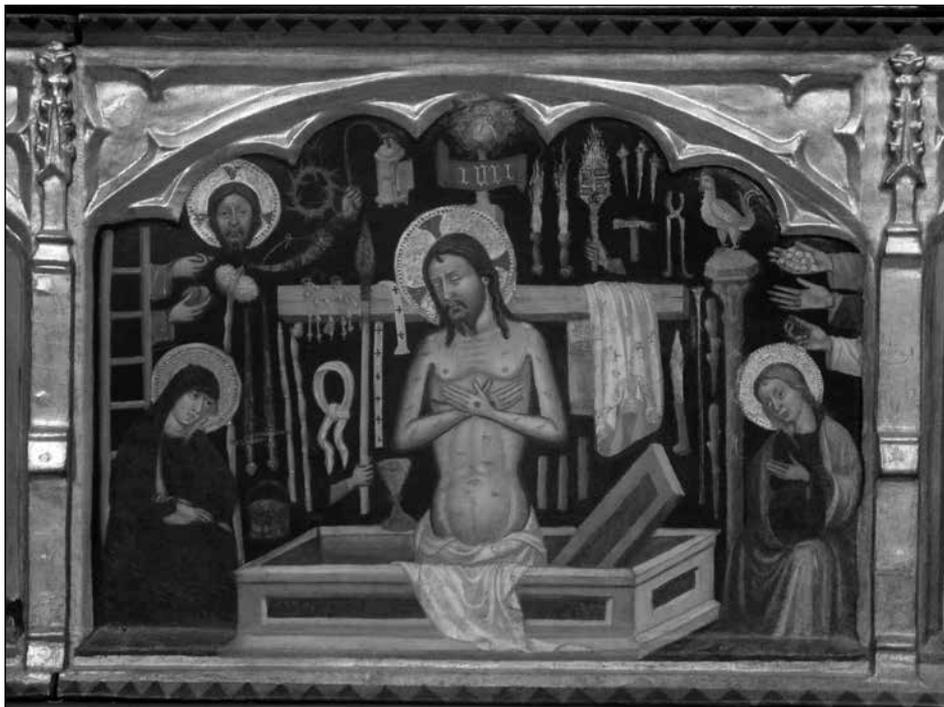


Figura 2. Maestro de Villahermosa, *Retablo de los santos Lorenzo y Esteban*, detalle de la predela: Cristo muerto con los *Arma Christi*, ca. 1390-1395, témpera y oro sobre tabla, Iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). Foto de la autora.

arma christi y convocar al espectador a través de las figuras de la Virgen y san Juan que se sitúan en los extremos de la escena, teniendo además presente la temprana cronología del conjunto datado entre 1390 y 1395, aproximadamente.

Dentro de las pertenencias más preciadas en los inventarios de los monarcas catalano-aragoneses se puede recordar el caso de María de Navarra, primera esposa de Pedro IV el Ceremonioso, que atesoraba en su capilla un tríptico que representaba a Cristo con la Virgen, y en las otras dos tablas María Magdalena y san Juan, en 1347²⁷; y la reina viuda del rey Martín I, Margarita de Prades que disfrut  hasta

²⁷ Florencio IDOATE, *Inventario de los bienes de la reina Doña María, esposa de Pedro IV, rey de Aragón, en Príncipe de Viana*, VIII (1947), p. 433. «Item unes taules de oratori, e son per tot tres taules, en la una de les quals es la figura de Jhesu Xrist e de santa Maria, e en l'altra la figura de santa Maria Magdalena, e en l'altra de Sant Johan, e l'estoig de l'oratori». La representación de estos tres personajes debe de aludir a la muerte de Cristo y las figuras de María y Jesús, por tanto, a una Piedad.

1424 de un díptico de oro, plegable y seguramente portátil, en cuya parte exterior se representaban figuras de ángeles y santos, y en su interior la Piedad de Jesucristo, junto a otras imágenes²⁸. Igualmente se encuentran en los inventarios y almonedas de las clases sociales menos pudientes piezas con la Piedad, o Piedad de Cristo, como se la denomina en la documentación. Dentro del ámbito valenciano²⁹ una de las primeras referencias de artistas la proporciona el inventario del pintor Bartolomé Avella de 1381 que, entre otras pinturas, tiene un oratorio con tres tablas en las que se representa la Piedad de Jesucristo y en las otras dos diversos santos³⁰; el inventario del pintor Jaume del Port cita un oratorio con las imágenes de la Piedad de la Virgen y otras, en 1427³¹; mientras que el de Juan Vicente un oratorio pintado con la Piedad de la Virgen en 1428³². Y si nos acercamos a los inventarios de burgueses o

²⁸ VALENCIA, ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (=ARV), *Mestre Racional, Tresoreria*, n° 8759 (1424). fol. XCIII. Octubre de 1424. («... dues taules daur plegadissa fetes a manera de llibre les quals se mostren apart de fora lavorades de obra de punxó de algunes ymatges o figures d'àngels e sants e santes que es mostren entre alguns fullatges acabats de la dita obra. E a la part de dins se mostren les dites taules obrades de algunes ymatges levorades molt sobtilment de la dita obra ab figura de la pietat de Jhesucrist e altres diverses figures los quals taules dessus dites son de la dita illustre reyna...»). Según el doctor Cornudella podría tratarse de la pieza que el duque de Berry regaló a Juan I o bien a Martín I, que la reina Margarita de Prades recuperó de los diputados de Cataluña y que en 1424 vendió a Alfonso el Magnánimo (esta descripción responde al documento de venta), mientras que el profesor Domenge, en cambio, considera que se trata de otra pieza (Véase: Rafael CORNUDELLA, *Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón*, en *Locus Amoenus*, 10 (2009-2010), p. 43; Joan DOMENGE, *Regalos suntuarios: Jean de Berry y las cortes hispanas*, en Concepción COSMÉN-Mª Victoria HERRÁEZ-María PELLÓN, *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 361-362).

²⁹ Frente a la dificultad de encontrar y conocer inventarios valencianos, en el caso catalán que los propios notarios concentraron este tipo de documentación en un libro específico es posible encontrar una bibliografía más amplia y rica, se puede consultar: José SOLER I PALET, *L'Art a la casa del segle XV*, en *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras*, VIII (1915-1916), pp. 289-305 y 385-394; Mª Teresa VINYOLES, *La vida quotidiana a Barcelona vers 1400*, Barcelona, 1985; Jaume AURELL, *Vida privada y negoci mercantil a la Barcelona baixmedieval*, en *Acta Historica et archaeologica Medievalia*, 14-15 (1993-1994), pp. 219-241; Marià CARBONELL I BUADES, *Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650*, en *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols*, XIII (1995), pp. 137-190; Mª Teresa VINYOLES, *La vida privada a l'època gòtica a partir de la documentació matrimonial*, en *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols*, XVII (1999), pp. 59-86; Mª Rosa TERÉS I TOMÀS, *Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins*, en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 19 (1998), pp. 295-318; Jaume AURELL-Alfons PUIGARNAU, *Iconografia a les llars mercantils del segle XV. Mentalitat, èstica i religiositat dels mercaders a Barcelona*, en *Anuario de Estudios Medievales (=AEM)*, 25 (1995/1), pp. 297-331; Jaume AURELL-Alfons PUIGARNAU, *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, 1998, pp. 112-129; Flocel SABATÉ, *Els objectes de la vida quotidiana a les llars barcelonines al començament del segle XIV*, en *AEM*, 20 (1990), pp. 55-108, centradas en el estudio del espacio familiar. En el caso mallorquín y referido al inventario de una iglesia: Maria BARCELÓ CRESPI-Ramon ROSELLÓ VAQUER, *Nota sobre alguns objectes de l'església parroquial de Porreres (1442)*, en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 57 (2001), pp. 313-316.

³⁰ VALENCIA, ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DEL PATRIARCA (=APCPV), Sign. 74, Bartolomé Martí, 1381, s.f. 14 de junio de 1381. Inventario de los bienes de Bartolomé Amella.

³¹ ARV, Sign. 2534. Berenguer Cardona (1427). Testamento de Jaume del Port.

³² José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 155.

menestras se puede citar el caso en 1411 del doncel Manuel Monteamuto que tenía un retablo de tela pintado con la Piedad de Jesucristo³³; el pañero Joan Adam, ciudadano de Valencia, tenía una tabla pequeña con la historia de la Piedad y la Anunciación, en 1414³⁴; doña Brunilda tenía un oratorio pintado con la Pasión de Cristo en pergamino, y otra tabla con la Verónica de Virgen y la Pasión de Cristo, en 1416³⁵; el tallador de piedra Jaume Feliu, albergaba en su vivienda un pequeño retablo de la Piedad, en 1417³⁶; doña Francisca, hija de Arnaldo Torrella, tenía en su comedor un oratorio de tela y madera con la Piedad de Jesucristo, en 1429³⁷; o el sastre Francisco Segarra poseía en su casa un oratorio de la Piedad, propiedad de su suegra, en 1429³⁸.

Si, además, se analiza la documentación sobre contrato de retablos, se observará que aún considerándose grandes conjuntos, a partir de 1420 es posible encontrar polípticos donde se debe confeccionar una Piedad en la predela: el retablo de los Gozos de la Virgen de Antoni Peris para la población de Jérica (1420-1421)³⁹; el de Juan Esteve y Juan Palazi sobre Cristo y los 3 días que pasó en el templo disputando con los judíos (1424)⁴⁰; el conjunto de san Rafael de Gabriel Martí y Nicolau Querol de 1427⁴¹; o el de los Gozos de la Virgen de Nicolau Querol, de 1441⁴². Y únicamente se puede aludir a un retablo con la imagen central de esta iconografía de la Piedad con las Marías, san Juan, José de Arimatea y Nicodemo, confeccionado por Miquel Alcanyis en 1425⁴³, demostrando la importancia creciente de esta iconografía a partir de esta fechas.

³³ APCPV, Sign. 851. Bernat de Montalbà (1411). 16 de mayo de 1411. Inventario de bienes de don Manuel de Monteamuto, doncel ciudadano de Valencia.

³⁴ APCPV, Sign. 25029. Gerard de Ponte (1414). 29 de marzo de 1414 (última mano). Inventario de bienes de Joan Adam. Es posible que también estuviera esta escena en concreto, aunque se desconoce la iconografía exacta de la pieza.

³⁵ APCPV, Sign. 26455. Miquel Joan (1416-17). 28 de abril de 1416. Inventario de bienes de doña Brunilda, hija de Bernat Benet, peletero, difunto.

³⁶ APCPV, Sign. 25321. Pere Bigueran (1417). 24 de mayo de 1417. Inventario de bienes de Jaume Feliu, picador de piedra.

³⁷ APCPV, Sign. 63. Juan Amalrich (1429). Fol. 96v. 29 de junio de 1429. Inventario de bienes de Francisca, hija de Arnaldo Torrella (fol. 98).

³⁸ APCPV, Sign. 1113. Ambrosi Alegret, años 1428-1430. s.f. 9 de julio de 1429. Inventario de los bienes de Francisco Segarra, sastre.

³⁹ José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, 1914, [ver n. 32], p. 42.

⁴⁰ Luis CERVERÓ GOMIS, *Pintores Valencinos. Su cronología y documentación*, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48 (1963), p. 96.

⁴¹ Luis CERVERÓ GOMIS, *Pintores Valencinos. Su cronología y documentación*, en *Archivo de Arte Valenciano (=AAV)*, 1956, pp. 113-114; José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, 1914 [ver n. 32], p. 120. En este caso se indica que debía representar una Piedad o un sepulcro de Cristo.

⁴² José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, en *AAV*, xv (1929), p. 55; José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, en *Estudis Universitaris Catalans (=EUC)*, VI (1912), pp. 445-446.

⁴³ José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, 1914 [ver n. 32], pp. 55-56; José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, 1912, [ver n. 42], pp. 314-315. Quizás esta iconografía podría precisarse como una Lamentación ante Cristo, más que una Piedad. Posiblemente sería similar a la de la colección Demotte, pero con la particularidad de que formaba parte de un retablo con más tablas.

La recreación de este tipo de piezas en estancias de la vida cotidiana es posible apreciarlas en pinturas de la época, en tablas pintadas donde se evocan los interiores domésticos medievales, y donde se desarrollaba la vida diaria, pero ahora teniendo principalmente a personajes sagrados como protagonistas. Es el caso de las representaciones de la Anunciación de finales del siglo XIV y principios del XV en las que comenzamos a apreciar como la sala está decorada con los enseres propios de un ambiente humilde, pero en el que en ocasiones un papel pintado con san Cristóbal con el Niño cuelga de la pared, una pequeña escultura con la Trinidad se encuentra en la repisa de la ventana, o el libro de horas y su atril acompaña la oración de la Virgen.

En un aproximativo estudio general sobre la demanda de obras de arte de las clases medias en el reino de Valencia muestra que es principalmente a partir de 1370, y más marcadamente a partir de 1390, cuando se produce un aumento de la producción de pequeñas tablas de devoción coincidiendo con un esplendor económico y mercantil de la ciudad, y la llegada de maestros pintores, pero también con la proliferación de textos devocionales. En el mismo se aprecia como la iconografía más representada en este tipo de piezas artísticas es la Virgen con el Niño, seguido por las escenas de la vida y pasión de Cristo, con especial interés por la imagen de la Piedad, a los que le siguen los temas de la vida de santos⁴⁴. El ejemplo más sobresaliente de este tipo de obras pictóricas de carácter devocional en la Corona de Aragón es la Verónica de la Virgen, que promovida por el rey Martín I tuvo desde principios del siglo XV un gran predicamento y un significativo número de obras hoy en día conservadas, que demuestra a su vez la existencia de este tipo de prácticas que debió de ser imitado por las clases menos pudientes. El monarca viajaba con una tabla de la Verónica que consideraba parte de su capilla móvil, y se piensa que fuera posiblemente esta pintura la que donó al monasterio cartujo de Valldecrust, que él había fundado en 1385. Procedente de dicho monasterio hoy en día se conoce un osensorio bifaz pediculado que representa una bellísima Verónica y una Anunciación,

⁴⁴ Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, *Imatges a la llar: Cultura material i cultura visual a la Valencia dels segles XIV i XV*, en *Recerques*, 43 (2001), pp. 168-169. Sobre el tipo de piezas, ubicación en el interior de los hogares, materiales y maestros, véase: Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, 2008, pp. 109-116. Es interesante recordar que la iconografía de la Pasión de Cristo con la Virgen eran los temas que debían representar las pinturas que debían albergar obligatoriamente los interiores domésticos sevillanos: Felipe PEREDA, *El debate sobre la imagen en España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos*, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002), pp. 59-79. Un ilustrativo estudio sobre el mercado de este tipo de piezas en el siglo XV en Italia: Susanne KUBERSCKY-PIREDDA, *Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino: produzione, commercio, prezzi*, en Marcello FANTONI-Louisa C. MATTHEW-Sara MATTHEWS-GRIECO (eds.), *The Art Market in Italy, 15th-17th centuries (Il Mercato dell'Arte in Italia, sec. XV-XVII)*, Modena, 2003, pp. 115-125. Algunos de estos ejemplos conservados, dentro del caso italiano: Victor SCHMIDT, *Painted Piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400*, Firenze, 2004.

que empleado en ceremonias y procesiones se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 3)⁴⁵. Pero además dentro del ámbito valenciano se pueden citar el tríptico de la Anunciación, Nacimiento y Dormición de la Virgen, de Marçal de Sas y Miquel Alcanyis del Philadelphia Museum of Art y el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, el díptico de la Anunciación de Jaume Mateu del Museo del Prado, o el de la Anunciación y el Varón de Dolores, del mismo pintor, de colección particular. Un número de piezas devocionales limitado que se amplía si se atiende al territorio de la Corona de Aragón, en estas mismas fechas.

Una de las piezas actualmente conservada que serían parte del ajuar doméstico que invitaba a la oración y ascetismo contemplativo es una pequeña tabla de la Piedad que representa a la Virgen sosteniendo entre sus brazos la figura de Cristo, un hombre delgado, exhausto, y agotado por el dolor, representado con unas finas extremidades, unos alargados dedos y un cabello que cae inerte⁴⁶ (fig. 4). La obra de 32x 34 cm actualmente se conserva en una colección privada norteamericana, y se ha atribuido a Gonçal Peris Sarrià, fechándose entre 1420-1430. La Virgen envuelta en un manto azul sobre túnica blanca queda definida a partir del empleo del color, una de las características más significativas de Gonçal Peris Sarrià, que se ha podido observar en el magistral uso del blanco que despliega en la Verónica de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Valencia, al igual que en la elección del tipo de vestimenta. Sobre el fondo de oro se ha representado la cruz de Cristo, el palo con la esponja que mojaría los labios de Cristo, la lanza que le abriría el costado, los clavos, y las cuerdas que habían ayudado a su descendimiento y que sin duda aluden al suplicio, y evocan en el pecador su propia pasión alegórica, como medio para salvar su alma. La delicadeza en el punzonado vuelve a ser una de las particularidades de este maestro,

⁴⁵ En los inventarios antiguos conocidos de la capilla de san Martín de la cartuja de Valdecrist se cita una Verónica de la Virgen dentro de un altar portátil, que perteneció al monarca Martín I, con puertas en las que se preservaban espinas de la corona de Cristo, un fragmento del *lignum crucis*, cabello de la Virgen, entre otras reliquias de santos, apóstoles, mártires y confesores de la iglesia, y elementos decorativos de oro y plata [Joaquín VIVAS-FRANCISCO BONET, *Historia de la fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo por Pedro IV, Juan el II y Martín el I Humano recopilada de los anales, libros de privilegios, por F. Joaquín Vivas, religioso de la misma cartuja*, copia de manuscrito confeccionado entre 1658 y 1790 (Ms. Valencia, Biblioteca Valenciana, 246, f.º 145-146)]. Sobre el tema de la Verónica de la Virgen: Marta CRISPÍ, *La difusió de les «Veròniques» de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó al tombant l'Edat Mitjana*, en *Lambard. Estudis d'art romànic*, IX (1996), pp. 83-103; Marta CRISPÍ, *La Verónica de Madona santa María i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà*, en *Locus Amoenus*, 2 (1996), pp. 85-101. Se desconoce si este ostensorio bifaz pediculado se identifica con la pieza que se sabe pertenecía a Martín I, pero en cualquier caso no debía de ser muy diferente a la que se ha conservado. Sobre la pieza: Joan ALIAGA, *Verónica de la Virgen y Anunciación*, en Mauro NATALE (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid-Valencia, 2001, pp. 153-156; Fernando BENITO DOMÉNECH-José GÓMEZ FRECHINA, *Gonçal Peris Sarrià. Verónica de la Virgen/Anunciación*, en *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2007, pp. 102-103, 173, cat. 5.

⁴⁶ Procedencia: Stanislas Baron; Charles Gillot (París, 25 de mayo de 1898); herederos de Charles Gillot (11 abril de 1903); propiedad particular norteamericana (vendida en Christie's el 26 de junio de 2008).



Figura 3. Pere Nicolau y Gonçal Peris, Ostensorio bifaz de la *Anunciación* y *Verónica de la Virgen*, ca. 1403-1410, ténpera y oro sobre tabla, 44.4 x 37 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Valencia.



Figura 4. Gonçal Peris Sarriá, *Piedad*, ca. 1420-1430, témpera y oro sobre tabla, 48,1 x 34,6 cm, colección particular norteamericana. Cortesía del propietario.

que en el caso del nimbo de la Virgen es el más empleado por el pintor, y que en la cenefa actúa como un primer marco decorativo, y a la vez recuerda a marcos de oro y piedras preciosas de relicarios de orfebrería *ronde-bosse*, como el de la Pacea de Siena⁴⁷. El dramatismo de esta pieza, sin embargo, es posible encontrarlo igualmente en otras escenas de pasión de la pintura valenciana del periodo internacional como las confeccionadas por Marçal de Sas, o más precisamente Miquel Alcanyis, en composiciones como la lamentación ante Cristo muerto del conjunto de la Ascensión, san Gil y san Vicente, actualmente conservado en el Metropolitan Museum y la Hispanic Society de Nueva York. También hay que destacar que se trata de una obra del maestro, no es una pieza de taller, Gonçal Peris en este trabajo ha desplegado toda su maestría y empleado su destreza en confeccionar una escena completa, cuidada en detalle, evocadora de las dolorosas palabras y desgarrador sentimiento que años más tarde recitaría sor Isabel de Villena:

«Oh, vida mía! Y si las otras madres que tienen muchos hijos, perdiendo cualquiera de ellos, por el natural amor de madres hacen un doloroso lamento, ¿qué haré yo, señor, que solamente le tenía a él y es más hijo mío que ningún otro no fue de su madre? Pues en su persona ninguno tienen parte sino yo sola, pues en la tierra no tiene padre, y en el cielo no tiene madre; sola le he parido, y sola, sin compañía, siento sus amargos dolores!

¡Oh, señor! ¡Erais mi hijo, padre y esposo! Perdiéndoos por la muerte, resto desolada sin hijo, huérfana sin padre, viuda sin esposo, cumplida de varios dolores, pues vos erais todo mi consuelo y descanso! Ahora, señor, dentro y fuera de mi no encuentro sino dolor y soledad, y tristeza, que atraviesa mi alma!...»⁴⁸.

Como otros textos contemplativos del siglo anterior, la especial vocación de Francesc Eiximenis por estas lecturas le llevó a titular algunos de sus capítulos como «contemplaciones», exhortando así al lector al recogimiento y soledad con palabras como: «*Contemplació per haver compassió del senyor axi mal tractat*» (libro IX, capítulo LXXXVII), «*Contemplació sobre Jhesucrist crucifficat sobre sos vituperis*» (Libro IX, cap. CV), «*Que mostra com deus pensar Jhesucrist penjat en la creu*» (Libro IX, cap. CVIII), etc. Y lo mismo sucede por ejemplo en el *Llibre de les Dones*, donde se refiere a «*Quins són los preciosos fruyts de la dita solitut e contemplació*» (cap. CCCXV) y «*Com d'esta contemplació*

⁴⁷ Sobre la cercanía de paneles de devoción pintados con piezas de orfebrería y eboraria: Victor SCHMIDT, *Painted Piety...* [ver n. 44], pp. 305-323.

⁴⁸ Traducción libre basada en el texto publicado por Albert HAUF, *D'Eiximenis...*, [ver n. 4], pp. 308-309. «*E, tornant a abraçar lo fill, deia: Oh, vida mia! I si les altres mares que tenen molts fills, perdent qualsevulla d'aquells, per la natural amor de mares fan dolorós plant, ¿Què faré io, Senyor, que solament tenia a vós e sou més fill meu que nengú altre no fon mai de sa mare? Car en la persona vostra nengú no hi ha part sinó io sola, car en la terra sou sens natural pare, e en lo cel sens mare; sola us he parit, e sola, sens companyia, sent les vostres amargoses dolors! Oh, Senyor! I vós m'èreu fill, pare e marit! Perdent a vós per mort, reste desolada sens fill, òrfena sens pare, voida sens marit, complida de diversos dolors, car vós èreu tota la consolació e descans meu! Ara, Senyor, dins mi e fora mi no trobe sinó dolor e soledat e tristícia, que travessa la mia ànim!*».

hix lo preciós fruyt de làgremes» (cap. CCCXVI). Las tablas de la Pasión, la Lamentación, el Varón de Dolores, e incluso, la Virgen con el Niño, acompañaban perfectamente a estos textos que servían al fiel para ascender en el camino de la vida espiritual, basado en los cuatro escalones básicos de la «Escala del Paraíso», o «Escala claustral», que transcendía de la lectura a la meditación, para alcanzar la plegaría y la contemplación. La imagen ayudaba a aumentar el valor empático del texto al proporcionar la visión del Cristo muerto, o de los elementos descritos como los cinco puntos de la cruz, que según san Hilario se relacionaban con los cinco tipos de lágrimas que recordaban las injurias, mezquindades, humillaciones, penas y tormentos sufridos por Cristo en la cruz⁴⁹. En relación con la tabla de la Piedad que nos ocupa, resulta interesante comprobar cómo sobre el regazo de la Virgen tanto Francesc Eiximenis, como sor Isabel de Villena, exponen un largo lamento de la Virgen donde se enumeran las gloriosas partes del cuerpo de Cristo como los ojos, la nariz, la lengua, el pecho, las manos, los pies, la piel, la herida del costado, que el fiel puede perfectamente observar en las tablas devocionales asumiendo como propias las palabras de la Virgen y la contemplación del dolor y sufrimientos de un cuerpo martirizado⁵⁰. Así, la composición y elementos de la obra pictórica la convierten en un perfecto *exempla* pictórico, un símil gráfico del camino de salvación tal y como era ampliamente empleado en textos medievales contemporáneos.

En el capítulo XCVIII del Libro IX de la *Vita Christi* de Eiximenis dedicado a la forma de la cruz y a los grandes misterios de los instrumentos empleados en la Pasión, se alude al interés de algunos de los objetos de martirio y al símbolo al que hacen alusión⁵¹: si el travesaño horizontal de la cruz alude a la naturaleza humana, el vertical a la angélica, su unión en el cuerpo y sangre de Cristo permitía la expiación de los pecados de la stirpe de Adán, mientras que las referencias a los clavos, el ser ajusticiado entre dos ladrones, o morir alejado de la ciudad en el Monte Calvario, respondían a la voluntad divina. Estas menciones explícitas, que vuelven a repetirse en la hiel y el vinagre dado a Cristo con un palo, o la lanza clavada en el costado, enfatizaban los sucesos del martirio a través de la lectura contemplativa. Quizás por ello en la Corona de Aragón desde finales del siglo XIV fue cada vez más frecuente la representación de los «arma christi», o instrumentos de la pasión, en los retablos acompañando a Cristo crucifica-

⁴⁹ Francesc Eiximenis, *Lo Llibre de les Dones*, ed. crítica de Franck NACCARATO, vol. II, Barcelona, 1981, pp. 458-461. Puede verse también en la versión castellana del Padre Carmona de finales del siglo XV: Carmen CLAUSELL NÁCHER, *Carro de las Donas. Adaptación del Llibre de les dones de Francesc Eiximenis O.F.M., realizada por el P. Carmona O.F.M.*, Madrid, 2007, pp. 368-371 (capítulo CLXXVIII, dedicado a los «provechos de la soledad, vigilia y conocimiento de sí mismo» previo al epígrafe «de las virtudes que nacen de las lágrimas que se derraman en honra de la pasión de Cristo»). El *Tractat de la Passió* también recoge la existencia de cinco tipos de lágrimas, según los sentimientos que las provoquen, similares a los que cita Eiximenis (BNE, *Tractat de la Passió*, Mss. 4327, f^o 125v-126r).

⁵⁰ Francesc Eiximenis, *Vita Christi*, libro IX, capítulo XCVIII, BNE, mss. 4187, fol. CLXVII-CLXVIII.

⁵¹ Francesc Eiximenis, *Vita Christi*, libro IX, capítulo XCVIII, BNE, mss. 4187, fol. CXXXV.

do, pero sobre todo al Varón de Dolores, evocando a estas lecturas piadosas a las que podrían acompañar. Y, además, si se recuerda que en los territorios de la Corona de Aragón desde 1397 se tiene constancia de la celebración cada 9 de noviembre del día de la *Passio Ymaginis Domini* a instancias del rey Martín I, en cuya procesión los monarcas exponían las reliquias que pertenecían a la Casa Condal de Barcelona, especialmente las vinculadas a Cristo y la Virgen, se comprenderá el especial contexto de adoración y exaltación de estas reliquias. Era una de las fiestas más importantes de ostentación regia y proclamación de su gobierno, para el que el propio monarca había solicitado al Papa la concesión de indulgencias para todos aquellos que asistieran a la ceremonia del palacio real de Barcelona, y que se sabe que el mismo rey debía de exhibir⁵².

Esta pintura de la Piedad de Gonçal Peris Sarrià es una de las más expresivas que se pueden examinar actualmente, y conecta con las pequeñas esculturas del mismo tema procedentes del centro de Europa de «contrarios aparentes» que reúnen la ternura de la Virgen con el dolor de Cristo, en escenas como la Piedad, la Lamentación, y Cristo Varón de Dolores, y que los textos igualmente reproducen al comparar por ejemplo los cuidados de la Virgen en la infancia con el dolor y sufrimiento que la cruz le infligiría: «... *Lo he envuelto con paños que yo misma había hilado y tejido, mientras que la cruz lo tiene todo desnudo. Yo, teniéndole en mi falda de leche lo he hartado y saciado, en la cruz está de hiel y vinagre embriagado, qué os puedo decir, más que de mi vientre salió vivo para mostrarse en este mundo, y de la cruz descenderá muerto para ser escondido y enterrado en el sepulcro*»⁵³. Este tipo de pinturas eran producidas dentro del movimiento de la *devotio moderna*, al igual que otras piezas confeccionadas inicialmente en Alemania a principios del siglo XIV y conocidas como *Vesperbild*. A partir de la segunda mitad de la centuria se realizarían y extendería al resto del continente. Es interesante constatar la presencia de una de estas obras de origen europeo precisamente en el monasterio de la Trinidad de la ciudad de Valencia (fig. 5)⁵⁴. Es

⁵² Albert TORRA PÉREZ, *Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa*, en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, tomo I, vol. 3, 1996, pp. 495-517, concretamente pp. 509-510. La fiesta parece celebrarse a partir de 1397, es decir, al inicio del reinado de Martín I. Tal y como indica el autor durante el reinado del Humano fueron especialmente importantes las reliquias de Cristo y la Virgen, cuyo número aumento considerablemente en relación al de otros santos, incluso los catalano-aragoneses.

⁵³ BNE, *Tractat de la Passió*, 4327, f^o 3v. En la introducción se pone en boca de la Virgen los cuidados que ella había procurado al niño Jesús frente a los daños y agravios que la cruz le había dado a Cristo al final de su vida: «*Yo. I enbolquí en draps que yo mateixa avia filat e teixit, aquesta lo té tot nu e despullat. Yo tenint lo en la mia falda lo he de la mia let fartat e saciat, en aquesta ès de fel e vinagre abeurat, que us puch dir, pus sinó que el meu ventre ixque viu per mostrarse en aquest món, e de aquesta no devallarà sino mort per esser amagat e soterrat en lo sepulcre*».

⁵⁴ Agustín SALES I ALCALÁ, *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, religiosas de Santa Clara de la Regular Observancia, fuera de los muros de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1761, pp. 7, 107; Daniel BENTO GOERLICH, *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia, 1998 (2ª ed.), pp. 150-151, 153; Nuria BLAYA, *Piedad*, en *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*, vol. II, Valencia, 1999, pp. 284-285.



Figura 5. Anónimo, *Piedad*, finales del siglo xiv-primer cuarto del siglo xv, mármol, 38x 27 cm, Real Monasterio de la Trinidad de Valencia.

una escultura en mármol de 38x 32 centímetros que representa la Piedad y parece ser la titular de una de las capillas del huerto del convento, centro de devoción de los valencianos en época medieval. El cronista del convento de la Trinidad, Agustín Sales, citaba esta capilla y su fama como el origen de la construcción del puente de la Trinidad, que tenía como finalidad conectar la ciudad amurallada con el cenobio. La estructura del conjunto escultórico marcado por la diagonalidad del cuerpo de Cristo lo acerca a la fecha de 1400, y destaca por el dramatismo del cuerpo inerte de

Cristo, totalmente extendido sobre el regazo de la Virgen que únicamente es capaz de sostener el brazo de un cuerpo sin vida. Las vestiduras de la Virgen contrastan con la desnudez de Cristo; la cabeza inclinada y cubierta por el manto, o la mirada compungida de la Virgen resalta el rostro indolente y ensangrentado de Cristo. Existen muchas diferencias estilísticas entre la pequeña tabla y la Piedad del monasterio de la Trinidad que hablan de un vocabulario formal, técnicas y orígenes diferentes, sin embargo, comparten la particularidad de explorar el dramatismo y la tensión de la muerte de un hijo amado, y a la vez detalles singulares como la inmaterial caída del cabello de Cristo.

A falta de más estudios sobre la expansión de este tipo de piezas de devoción privada en la península⁵⁵, se puede recordar en el ámbito castellano la imagen de la Piedad en una tela pintada, junto a la figura de Cristo atado a la columna en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, procedente de un convento de toledano, y similar a la tabla con este mismo tema en el retablo de Sancho de Rojas del Museo Nacional del Prado, atribuido a Rodríguez de Toledo, pertenecientes ambas a un mismo taller de la escuela italianizante de Toledo⁵⁶. Y, por otra parte, las esculturas de la Piedad de tamaño casi natural donadas por importantes prelados y religiosos a sus capillas predilectas en el reino de Castilla, como son las actualmente conservadas en la catedral de Toledo, en el convento de santo Domingo el Real de la misma ciudad, el Real monasterio de santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia), la cartuja de Aniago y el monasterio de san Benito de Valladolid⁵⁷.

Un precedente iconográfico europeo pintado de esta imagen y que recuerda el dramatismo de la pieza es la pequeña tabla de la Piedad del Maestro de la Piedad Campana (0,60 x 0,42 cm), fechada en el tercer cuarto del siglo XIV, procedente del Museo del Petit Palace de Aviñón⁵⁸, y similar a otra del Museo de Arte de

⁵⁵ Sobre la cultura material artística dentro del ámbito valenciano: Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, *Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV*, en *Recerques*, 43 (2001), pp. 163-194, y catalán: M^a Rosa TERÉS I TOMÁS, *Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins*, en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 19 (1998), pp. 295-317. Otros ejemplos similares dentro del ámbito europeo: Robert DIDIER, *Pietà*, en Lorne CAMPBELL-Jan VAN DER STOCK, *Roger van der Weyden, 1400-1464. Master of Passions*, Waanders Publishers, Zwolle, 2009, pp. 508-510.

⁵⁶ M^a Ángeles PIQUERO LÓPEZ, *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español, Madrid, 1992; Joan SUREDA, *Maestro de la Pietà, Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Padova-Roma, 1991, pp. 21-23, 56; Matilde MIQUEL JUAN, *Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV*, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (en prensa). Sobre la escuela italianizantes de Toledo: M^a Ángeles PIQUERO LÓPEZ, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, 2 vol., Toledo 1984.

⁵⁷ Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 184-188. Más recientemente, y con una visión de conjunto de las piezas castellanas, se espera poder consultar: Matthias WENIGER, *Bellas Piedades en Castilla*, en *Actas del I Encuentro de museos con colecciones de escultura*, Valladolid (en prensa).

⁵⁸ Michel LACLOTTE-Esther MOENCH, *Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon*, Paris, 2005, pp. 35, 142.

Detroit, ejemplo de la existencia de esta iconografía en la Italia a partir del siglo XIV. Coetáneas a la Piedad de Nueva York destacan piezas de devoción del arte gótico francés como la lamentación ante Cristo muerto, del Museo de Bellas Artes de Bélgica, la pequeña y la grande Piedad redondas, del Museo del Louvre, que se vincularon con el mismo duque de Berry y el duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, y que hoy en día forman parte de las mejores obras del arte francés del periodo internacional⁵⁹. En muchos casos pertenecieron a las colecciones reales como oratorios confeccionados por los mejores artistas y destinados a monarcas y miembros de la familia real.

Esta pintura devocional con el tema de la Piedad de Gonçal Peris Sarrià datada alrededor de 1420-1430 sería la primera cronológicamente que se conserva procedente de territorio valenciano. Como se ha visto documentalmente se tiene constancia de otras piezas similares, y únicamente es posible relacionarla con una tabla de la Piedad, de la antigua colección Demotte, vinculada a la actividad de Gonçal Peris Sarrià, y actualmente en el Museo Glencairn, de Philadelphia, cercana a la década de 1440 al acusar las novedades flamenquizantes (fig. 6)⁶⁰. Es posible además encontrar esta iconografía con mayor abundancia durante la segunda mitad del siglo XV tanto como tema principal del retablo (como las dos tablas de la Piedad conservadas en la catedral de Valencia, fechadas en la segunda mitad del siglo XV y de autor anónimo), en la zona de la predela (retablo de la Visitación, del maestro de Segorbe, fechado aproximadamente entre 1460-70; el retablo de los Gozos de la Virgen de taller valenciano influenciado por Bermejo, ambos del Museo Catedralicio de Segorbe, ca. 1490), o en la tabla cimera como es el caso del retablo de san Juan Bautista de la Yesa⁶¹. Este considerable aumento del número de piezas de la Piedad, y en general de piezas de carácter devocional, durante la segunda mitad del siglo XV es similar al analizado en el reino de Castilla, dentro del contexto de la multi-confesionalidad⁶².

⁵⁹ Estudiadas por Philippe LORENTZ, *La Lamentation sur le corps du Christ avec un moine en prière, Petite Pietà ronde, Grande Pietà ronde*, en Elisabeth TABURET-DELAYE (com.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2005, pp. 199-200, 294-295. También resulta interesante: Inès VILLELA-PETIT, *Nouvelles dévotions*, en Elisabeth TABURET-DELAYE (com.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2005, pp. 245-246. El caso de la tabla de la gran piedad redonda es peculiar por la aparición de Dios Padre, pero el carácter de pieza devocional permite analizarla dentro de los ejemplos expuestos. En Francia, la Piedad con la figura de la Virgen destaca por la incorporación de otros personajes como las Marías, san Juan, Nicodemo o José de Arimatea, tal y como aparece en el texto de las *Meditationes Passionis Christi*.

⁶⁰ Agradezco a Mary Jachetti el haber iniciado las pesquisas sobre esta pieza, y haberla localizado en el Museo Glencairn de Pennsylvania tras muchos años de considerarla perdida. Esperamos que en breve pueda mostrarnos sus investigaciones.

⁶¹ El número de piezas del siglo XVI en Valencia sigue siendo considerable. Véase: José GÓMEZ FRECHINA, *Algunas pautas...* [ver n. 24], pp. 81-90.

⁶² Cynthia ROBINSON, *Imag(in)ing Passions...* [ver n. 22] (en prensa).



Figura 6. Gonçal Peris Sarrià, *Piedad*, ca. 1430-1440, témpera y oro sobre tabla, 162x 122cm. Antigua colección Demotte, actualmente en el Glencairn Museum, Pennsylvania.

CONCLUSIONES

No se ha podido encontrar una documentada relación entre las corrientes de espiritualidad valencianas y la proliferación de obras de devoción privada, o la temprana aparición de ciertas iconografías. El objetivo de este estudio es el de evidenciar el especial contexto literario y espiritual existente en la Corona de Aragón como uno de los posibles alicientes para la temprana existencia de piezas artísticas vinculadas a la *devotio moderna* y movimientos espiritualistas⁶³, como se ha pretendido exponer en el caso del tema de la Piedad. Pero también se ha procurado visualizar de una forma más unitaria teoría y práctica religiosa, o dicho de otro modo la relación entre textos teológicos y prácticas devocionales, que empleaban imágenes como medio de ascensión y contemplación mística. El ejemplo estudiado de la Piedad es posible analizarlo con similares conclusiones en los diferentes territorios de la Corona de Aragón, como lo demuestra tanto la presencia de manuscritos de Eiximenis en los inventarios de todo el territorio catalano-aragonés, como la representación de «contrarios aparentes» en piezas como la lamentación de Cristo, de Lluís Borrassà, de la catedral de Manresa (1410), y que tienen como culmen de un proceso iniciado a principios de siglo XV el retablo de la Piedad de Bartolomé Bermejo del museo de la catedral de Barcelona.

Pero, por otra parte, también sería interesante prestar atención a los preliminares análisis sobre inventarios que se han presentado como ejemplo de la existencia de piezas de devoción en el interior de espacios domésticos desde principios del siglo XV en territorio hispánico, y ampliar así el campo de estudio del uso y función de las imágenes en España desde finales del siglo XIV. Si bien estas investigaciones en la actualidad abarcan desde finales del XV y alcanzan los siglos XVI y XVII, la continuidad de los textos literarios devocionales desde la Baja Edad Media a la época Moderna deberían emplearse como piedra de toque para mantener la unidad del campo de observación que se aprecia dentro del territorio europeo.

⁶³ La llegada de textos a la Península Ibérica pertenecientes al movimiento de la *devotio moderna* es un tema abierto, en el que se requieren más estudios, pero ello no es óbice para que piezas de arte o iconografías nacidas al amparo de estas corrientes proliferen en el resto de Europa, y como fruto de intercambios artísticos basados en el viaje de artistas o de las propias obras de arte alcancen el territorio hispánico.