

RESEÑAS / REVIEWS

Editor invitado / Guest Review Editor: Joan Molina Figueras - Universitat de Girona

Maxime DEURBERGUE, *The Visual Liturgy. Altarpiece Painting & Valencian Culture (1442-1519)*, Turnhout: Brepols (Collection Études Renaissance), 2012, 291 pp., 50 b/w ill. + 85 colour ill. ISBN: 978-2-503-54497-7

Valencia fue, sin lugar a dudas, uno de los focos artísticos y arquitectónicos más dinámicos y heteróclitos de todo el occidente cuatrocentista. Arquitectos como Pere Compte y Francesc Baldomar o edificios emblemáticos como la Lonja o la capilla de Santo Domingo convivieron en el tiempo con una amplia nómina de pintores representativos de las más variadas tendencias y tradiciones. De hecho, nombres como los de Lluís Dalmau, Bartolomé Bermejo, Paolo San Leocadio, Francesco Pagano, Rodrigo Osona, los Hernandos y tantos otros ilustran por sí mismos la efervescencia creativa de este emporio mediterráneo, su capacidad para iluminar pinturas sobre tabla en los que la acusada personalidad no fue óbice para su posible vinculación con modelos gestados en los principales centros creativos de la Europa coetánea. Por ello no es extraño que este capítulo de la pintura valenciana haya sido objeto de numerosos estudios y exposiciones, especialmente durante los últimos treinta años. Siguiendo esta estela, partiendo precisamente de la abundante bibliografía gestada por numerosos historiadores durante las últimas tres décadas, Maxime Deurbergue nos ofrece una ambiciosa y sesuda aproximación a este poliédrico mundo visual con el objetivo declarado de avanzar en la comprensión del sentido y función de las imágenes. Cabe reconocer que su aventura tiene un insigne precedente en el estudio que Miguel Falomir publicó hace ya casi veinte años, en la que hasta hoy sigue siendo la más penetrante y disectiva aproximación a la realidad artística de la Valencia de la segunda mitad del siglo xv y comienzos del xvi¹. Aunque deudor en gran medida este numinoso ensayo –guía y referencia en diferentes capítulos–, el proyecto de Deurbergue constituye, es evidente, una magnífica noticia. Se trata, como veremos, de una notable síntesis con interesantes aportaciones, y su edición en un sello tan prestigioso como es la casa belga de Brepols unido a su publicación en inglés le aseguran un amplio recorrido a nivel planetario entre los círculos interesados en la creaciones artísticas de finales del a Edad Media e inicios

¹ FALOMIR, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

de época moderna –reconozcámoslo: el inglés también se ha impuesto como la lengua vehicular de nuestra disciplina. Ello supone, claro está, una magnífica posibilidad para la difusión y conocimiento de uno de los períodos más brillantes del arte peninsular más allá de sus fronteras naturales. Una circunstancia que, de hecho, también coincide con uno de los objetivos declarados del libro: romper con la bipolarización de los estudios sobre pintura cuatrocentista, aún hoy centrados (demasiado centrados y concentrados) en el mundo toscano y flamenco, los dos grandes modelos del período según los cánones de la historiografía tradicional. Se trata pues, como ya se apunta en la introducción, de reivindicar el protagonismo de otros escenarios artísticos que, aún sin el peso de grandes promotores ni de maestros del *hit parade* universal, fueron capaces de alumbrar sugestivas y originales propuestas a nivel tipológico, estético e iconográfico. Escenarios que no podemos entender ni explicar a partir del caduco concepto de influencia sino más bien a través de sus propios particularismos culturales, de una fructífera capacidad de asumir y metamorfosear modelos foráneos y de la ingente demanda de nuevos y variados objetos visuales que fuesen capaces de satisfacer las expectativas de unos clientes y espectadores diversos de aquellos que habitaban junto al Arno o en los brumosas ciudades septentrionales.

El libro se abre con una presentación del marco histórico, un retrato del esplendor de una ciudad dinámica y opulenta, de un puerto activo y cosmopolita que, sin saberlo, vive en medio del brillo crepuscular que antecede a la grave crisis que se desencadenará a finales del primer cuarto del siglo XVI con las Germanías. El discurso se fundamenta en las vívidas descripciones de autóctonos y extranjeros como Münzer y Popplaw, todos ellos testimonios fascinados ante el lujo y esplendor de una urbe amante de la fiesta y la ostentación. En este apartado se echan en falta algunas fuentes menos convencionales pero quizás más ilustrativas de la situación de la ciudad desde la perspectiva cultural y ritual que nos interesa. Me refiero las descripciones, bien estudiadas por Narbona y otros, de espectáculos colectivos de carácter cívico-religioso; de ceremonias como las fastuosas procesiones dedicadas a la memoria de Jaime I y la conquista cristiana de la ciudad en 1238 o al culto de san Jorge, todas ellas expresión del orgullo de la ciudad y el orden social². Igualmente significativas del estado de las cosas, de las vibraciones de los valencianos ahora en el terreno cultural, son las manifestaciones gestadas en determinados templos en los que se exponían imágenes que despertaban un gran fervor popular. Este es el caso del monasterio de Nuestra Señora de Gracia, un convento dominico que exhibía no menos de ciento veinte lámparas de plata, magníficos exvotos dispuestos entorno a un venerado icono mariano. No cabe duda que la reflexión sobre las actitudes y códigos establecidos en este tipo de manifestaciones pueden ofrecernos informaciones de gran valor para analizar las formas de recepción de las imágenes.

A lo largo de este extenso prólogo Duerbergue alude en diferentes ocasiones a dos figuras centrales de la cultura y el pensamiento religioso y político en la Valencia cuatrocentista: el franciscano Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409) y el dominico Vicente Ferrer (1350-1419), dos personajes, como vemos, inmediatamente anteriores al período analizado en el estudio. Influyente escritor de temas religiosos y políticos el primero, predicador de gran éxito el se-

² NARBONA, R., *Memoria de la ciudad: ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003.

gundo, los textos legados por ambos constituyen uno de los principales pilares en los que se fundamenta el estudio que aquí comentamos. De hecho, Deurbergue recurre constantemente a los escritos de Eiximenis y Ferrer en su intento de desvelar el origen y significado de numerosos ciclos e imágenes producidos por los pintores activos en Valencia. Se trata, pues, de unas fuentes de primer orden para la aplicación más bien tradicional que hace del método de identificación iconográfica, aquel que propone una interpretación de las imágenes a partir de fuentes literarias más o menos próximas. En el prólogo se observa uno de los primeros intentos de comprensión-interpretación de determinadas manifestaciones. De Eiximenis, por ejemplo, se hace eco de sus teorías políticas sobre el ideal de una ciudad de signo oligárquico –aquella, como Valencia, en la que no era palpable ni la autoridad del rey ni la del obispo. A partir del mismo autor y sus escritos se interpreta un ideal estético de la urbe que va más allá de lo estético: la reforma urbanística como proceso de cristianización de una antigua ciudad que aún conservaba muchos rasgos y trazos islámicos. Una estética diríamos pragmática al tiempo que elocuente que se manifiesta asimismo en un edificio tan magnífico y emblemático como es la Lonja, objeto de una interesante interpretación que desvela un programa donde la búsqueda de la belleza –de la admiración, del asombro técnico– corre paralela a una proclamación de la prosperidad colectiva así como a la manifestación de un ejercicio de piedad. Un edificio epicentro de la vida económica y escenario de rituales cívicos que muy pronto ocupó un espacio central en la vida de los valencianos. Por su parte, de Vicente Ferrer se destaca su obsesiva predicación sobre el Final de los Tiempos y el Juicio Final, dos temas que expuso a las grandes masas que congregó durante varias décadas en lo que fue uno de los mayores fenómenos de la homilética bajomedieval. Convertido en un auténtico ángel del Apocalipsis no extraña que la vertiente penitencial –traducida con los conmovedores espectáculos de flagelantes y lamentaciones colectivas– constituyera un auténtico topos en sus sermones. De este modo, a partir de los textos homiléticos y de las ricas descripciones del más allá que contienen (Paraíso, Infierno, Purgatorio, Limbo), Duerbergue nos ofrece un intento de explicación a la igualmente variada y rica iconografía de ultratumba desplegada en muchos retablos de la segunda mitad del siglo xv e inicios del xvi, desde las obras de Pere Cabanyes hasta otras firmadas por Vicente Macip y Fernando Yañez. La compleja geografía ultraterrenal de estos maestros o la curiosa presencia de ámbitos bautismales en representaciones del Purgatorio son algunos de los aspectos analizados a partir de los sermones de Ferrer pero también de los escritos de Eiximenis –también utilizado para una lectura del retablo del Juicio Final de Vrancke van der Stock. Una interesante aportación que, sin embargo, cabe decir no se presenta convenientemente acompañada de otros estudios recientes dedicados monográficamente a este tipo de iconografías y que, sin lugar a dudas, podrían haber aportado nuevos y atractivos argumentos³.

Interesante pero probablemente demasiado breve es el análisis de una cuestión que se antoja central en toda esta encuadratura histórica: el papel de los mercaderes en la importación y difusión de las novedades de la pintura flamenca. De individuos como Joan Gregori y Joan Anell que transportaron obras de Jan van Eyck o Vrancke van der Stock para poderosos clientes (desde el rey hasta los oligarcas valencianos) pero que también debieron hacer lo mismo con

³ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La Justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, PUV, 2007.

obras de menor entidad, con copias realizadas en los grandes talleres septentrionales, como debió ser el caso de aquel San Francisco obrado por seguidores de Jan van Eyck y que acabó en manos de Joan Reixach. En una aproximación de esta naturaleza quizás hubiera sido conveniente preguntarse por los flujos de este comercio; por la posibilidad de que estos mismos mercaderes también se hubieran encargado de transportar al norte bocetos y diseños realizados por maestros locales para que fueran traducidos, por ejemplo en forma de tapiz, en talleres flamencos. O preguntarse por cuál fue su papel en los periplos tanto de los maestros septentrionales que se instalaron en tierras levantinas (caso de Louis Alimbrot) o de valencianos que viajaron al norte (Lluís Dalmau). Poco, demasiado poco, es lo que aún sabemos de este adinerado y culto colectivo de grandes mercaderes que traficó con pinturas de los grandes maestros septentrionales y que no cabe duda constituyó uno de los protagonistas más notables en todo el proceso de conocimiento y adaptación del modelo flamenco en Valencia.

Las diversas generaciones de pintores que se sucedieron en el escenario valenciano, sus modelos visuales y métodos de trabajo son abordados en un segundo capítulo, un apartado que lleva el curioso título de “Pintores que vivieron antes del Greco”—¿Qué pinta aquí el Greco? ¿Cuál es su relación con Valencia? ¿Constituye una mera referencia cronológica?— En este apartado Deurbergue nos propone un rápido y sintético repaso a las biografías y aportaciones de los principales maestros, desde Dalmau y Jacomart hasta los Hernandos, pasando por Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona y Paolo de San Leocadio, por citar algunos de los nombres más rutilantes. Nos hallamos ante una visión recopilatoria de cuestión ya muy manida y que cuya justificación en este libro se halla en la necesidad de ofrecer un punto de apoyo, una imagen de conjunto de cuadro histórico-artístico, a un lector poco conocedor del panorama artístico valenciano. En este sentido, y atendiendo a la cronología del estudio, parece lógico que se ofrezca un mayor espacio a los maestros llegados a Italia: primero

Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, llegados en 1472 de la mano de Rodrigo Borja, y después de Fernando Yañez de la Almedina y Fernando Llanos, contratados en 1506 para realizar las puertas del retablo mayor de la catedral.

En cualquier caso sí que extraña la escasa mención o análisis de las asociaciones profesionales entre diferentes maestros, tan frecuentes en Valencia y que probablemente constituyen no sólo una de las claves para interpretar la heterogeneidad de determinados retablos sino también uno de los principales argumentos para tratar de comprender las transferencias y fluencias entre diferentes talleres. En este sentido, y aunque dedicado a una época ligeramente anterior, se echa de menos la utilización del revelador estudio de Matilde Miquel sobre las condiciones profesionales, materiales y sociales de los maestros valencianos de la primera mitad del siglo xv⁴. En lo que respecta a la exploración sobre los métodos de trabajo, la condición social y la formación de los maestros se observa una fuerte dependencia del estudio de Falomir. Es aquí donde se constata, de nuevo, la pervivencia de los modelos artesanales en la inmensa mayoría de los pintores, personajes de escasa formación intelectual y estrechamente vinculados a las asociaciones gremiales. Un sesgo tradicional que también afecta a los promotores, individuos o colectivos poco afectos a descripciones encomiásticas de los maestros y que, de manera casi

⁴ MIQUEL, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, PUV, 2008.

unánime, se mueven de acuerdo con unos criterios estéticos muy tradicionales –por ejemplo, siguen obsesionados con el uso oro y el azul ultramarino, elementos que para ellos constituyen uno de los valores fundamentales para medir la belleza de una creación pictórica. Dicho perfil ayuda a comprender las críticas recibidas por algunos proyectos innovadores, como sucedió en el caso de la intervención catedralicia de Francesco Pagano y Paolo San Leocadio, dos italianos tocados por los modelos renacentistas que fueron cuestionados por no utilizar más oro y los colores requeridos en el contrato. En resumen nos hallamos ante ese público conservador, anclado en fórmulas tradicionales, que ya describió Falomir en el estudio citado. El reverso de la moneda son, claro está, los elogios dispendiados a Joan Reixach, un pintor mucho más limitado técnica y plásticamente que los italianos citados pero que en cambio se consideró que practicaba la pintura de una *soptil i meravellosa manera*, como se indica del retablo que pintó para la parroquia de San Pedro (1467). Cabría medir hasta que punto todos estos elogios surgen del deseo de alabar al pintor o más bien también son la expresión de satisfacer a los propios promotores, que así se autodignifican y manifiestan el orgullo por la posesión de algo tan importante como un nuevo retablo. Igualmente interesante se antoja el análisis que hace Deurbergue de Joan Reixach y de su éxito profesional; de un personaje que, gracias a su condición de pintor del rey, a su constante habilidad para conseguir buenos contratos y alianzas profesionales y, entre otras, a su capacidad para vincularse con individuos influyentes –por ejemplo con Andreu García, clérigo y empresario de obras–, llegó a presentarse a sí mismo como una especie de genio que firma sus obras y actúa con indisimulado orgullo. A mi entender Reixach constituye un caso prototípico del artista-empresario, un perfil bastante común a lo largo de toda la Baja Edad Media en la Corona de Aragón, como bien puso de manifiesto Joaquín Yarza en un ya clásico ensayo sobre esta cuestión⁵. Una condición, en definitiva, que acabó por otorgar magníficos réditos a maestros que supieron aunar un cierto dominio técnico, unas formas al gusto de espectadores más bien tradicionales y una buena capacidad de organización del taller.

Ciertamente existía espacio para las propuestas más innovadoras y avanzadas, como apunta Deurbergue al comparar diferentes tablas dedicadas a San Miguel surgidas de las manos de maestros tan diferentes entre ellos como Reixach, Bermejo y San Leocadio. El ejercicio de enfrentar tan diferentes propuestas de un mismo tema resulta, ante todo, elocuente de clima de eclecticismo visual que impregnaba el escenario artístico valenciano durante la segunda mitad del siglo xv. Frente a la visión tradicional que nos ofrece Joan Reixach, sin detalles que se escapen a las fórmulas más convencionales, Bermejo concibe una composición pensada para reproducir una compleja metáfora de signo soteriológico, posiblemente inspirada en textos de la misa de difuntos y en obras eximienianas. Por su parte, en San Leocadio se observa una sutil capacidad para trabajar en diferentes registros, niveles de escritura, entre los que naturalmente destacan aquellos propios de su cultura renacentista, como una serie de arquitecturas y relieves de inspiración antigua. Una circunstancia que, más adelante, también se detecta en el retablo de Gandia que San Leocadio pintó para la duquesa de María Enríquez de Borja. Dotado de un amplio repertorio de inscripciones recreadas en las vestimentas de los personajes, este conjunto nos ofrece un ejemplo paradigmático de una pintura concebida con distintos niveles de lectu-

⁵ YARZA, J., “Artista-artesano en el gótico catalán”, *Lambard*, III (1987), pp. 129-169.

ra, algunos de ellos reservados a aquellos personajes, como la duquesa, con una capacidad (y posibilidad) para captar una variedad más amplia de sentidos.

“¿Podemos hallar un eco (de la literatura piadosa) en la pintura de retablos?”. Esta es la pregunta que se formula Deurbergue tras recopilar y analizar un amplio catálogo de textos de la literatura cristocéntrica escritos en Valencia durante desde finales del siglo *xiv* –y cuyo conocimiento a partir de ediciones antiguas resulta especialmente notable. Al plantear la posibilidad de una ecuación entre *Devotio Moderna* y Pintura lo que se propone aquí es de nuevo establecer una serie de vínculos entre textos e imágenes, uno de los fundamentos metodológicos de todo el ensayo. Dicha operación se fundamenta, naturalmente, sobre la tesis que los textos de la abundante literatura cristocéntrica en lengua catalana conocieron un amplia difusión entre todas las capas de la sociedad, una circunstancia que daría lugar a su capacidad para inspirar todo tipo de imágenes y, especialmente, ciclos de retablos.

Tal punto de partida presenta algunos problemas. En primer lugar el del propio conocimiento universal de los textos: pese a su notable difusión es evidente que algunos de ellos fueron conocidos en círculos más reducidos, ya sea por su carácter más especulativo o por el medio en el que fueron concebidos. Por otro lado la unidireccionalidad texto-imágenes no es automática ni indispensable, sobre todo si se trata de temas que eran conocidos a través de registros orales. Ello resulta especialmente remarcable en el caso de un ciclo como los Gozos de la Virgen, que en el siglo *xv* contaba con una amplia tradición en cantos y oraciones populares en lengua catalana. Ello hace que el intento de Deurbergue de vincular los ciclos figurativos reproducidos por Vicent Masip en diferentes retablos con algunas *Vitae Christi*, y especialmente con la redactada por Isabel de Villena, sea una operación altamente especulativa; una hipótesis de signo culturalista que tiene otras contrapartidas menos selectivas igual o incluso más factibles. Asimismo resulta sugestiva pero igualmente problemática la proposición que presenta a los Borja como los grandes difusores de este tema de los Siete Gozos de la Virgen en la Valencia cuatrocentista. El hecho que en 1432 Alfonso Borja impulsara este culto a través de un edicto sinodal impulsan a Deurbergue a inferir que se transformó en el símbolo litúrgico del control que esta famosa familia ejerció sobre la sede valenciana. El culto a la Virgen y las alusiones a la Inmaculada Concepción contenidas en diferentes obras que los Borja encargaron para la catedral y otros edificios religiosos del reino (Játiva, Segorbe) le invitan a pensar, a partir de una compleja suposición no documentada, que cuando los canónigos catedralicios contrataron a los Hernandos para pintar el ciclo de los Gozos de la Virgen en las puertas del retablo mayor (1506) lo hicieron para homenajear a la poderosa familia –y que lo hicieron tanto desde una perspectiva estilística como iconográfica. En otro giro de su especulación incluso llega a suponer que la relación de los canónigos valencianos con los círculos del convento de la Trinidad estaría en la base de la utilización de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena como punto de inspiración para las pinturas de los Hernandos. En resumen una alambicada argumentación que, sobre la base de una aplicación bastante generosa del método iconográfico, logra establecer una interesante relación entre algunas de las principales creaciones figurativas y literarias del panorama pictórico valenciano y algunos de los más remarcables personajes del momento.

Cabría recordar la existencia de numerosas imágenes que de ninguna manera responden a esta ecuación texto-imagen y que, en cambio, nos ofrecen una rica acepción cultural y litúrgica, además de psicológica. Pienso, sin ir más lejos, en los iconos marianos y las imágenes aque-rópit. Y si las saco a colación es porque en la Valencia cuatrocentista este tipo de imágenes

gozaron de un especial predicamento entre un gran número de fieles-espectadores. Al respecto tan sólo hace falta recordar la devoción popular hacia iconos marianos atribuidos a San Lucas, como los expuestos en la catedral, Nuestra Señora de Gracia o Monteolivet, o hacia imágenes aquerópitas como la Santa Longitud de Cristo o el Cristo Salvador, por sólo citar algunas de las más conocidas, para recordar la centralidad desempeñada por este tipo de imágenes en el universo devocional de la capital de Turia y su papel como epicentro de complejas manifestaciones rituales. El olvido de este tipo de imágenes en una obra que no sólo persigue una visión de conjunto de la pintura de la época sino que además y sobre todo se centra en las relaciones entre imágenes y liturgia se antoja un déficit importante. Y no sólo por la importancia objetiva de tales imágenes dentro del panorama devocional y visual de la época sino también porque también presentan una realidad formal que se escapa a los esquemas de los modelos flamencos o italianos tan manidos —y que precisamente pretende superar Deurbergue.

La voluntad de superar los límites del método iconográfico se manifiesta en el último capítulo, dedicado precisamente a explorar la liturgia visual de la que se habla en el título del libro. Es ahora cuando de manera más decidida se plantea una interpretación y percepción de ciertas imágenes no tanto en función únicamente de las fuentes textuales sino más bien a partir de los rituales y ceremonias desarrollados entorno a ellas. Este sería el caso del sentido de las recreaciones de los santos en los guardapolvos o de determinadas escenas de carácter evangélico, que aquí son evocadas en el contexto de la recitación de oraciones como el Pater o el Ave María o de la celebración de determinadas fiestas del calendario litúrgico. Imágenes y ciclos que durante la mayor parte del tiempo estaban cubiertos por unas cortinas que tan sólo eran retiradas en determinadas ocasiones. La práctica de desvelar los retablos confería, sin lugar a dudas, una percepción episódica perfectamente ritualizada y codificada a partir de una determinada ceremonia. También era en estas ocasiones especiales cuando se solían cantar o recitar las inscripciones presentes en los marcos, la mayoría en latín y por lo tanto incomprensibles para la mayoría de los fieles: su efecto, pues, debía ser más espectacular que otra cosa. En cualquier caso, la exploración más intensa de la relación de las imágenes con la liturgia es la que podemos establecer con la Eucaristía, el sacramento por excelencia de finales de la Edad Media y el auténtico clímax escenográfico-simbólico de la Misa. Desarrollada a través de una auténtica apoteosis sinestésica concebida para el goce de todos los sentidos, la eucaristía colmaba además, gracias a la difusión del dogma de la transustanciación, el deseo de ver lo sagrado, de contemplar algo tan extraordinario como podía ser el Cuerpo de Cristo. Atendiendo a la fuerza de dichas ideas y a la enorme carga sensorial de las mismas, no extraña que se estableciera un estrecho vínculo con imágenes tan evocadoras como el Cristo Varón de Dolores que, cual topos iconográfico, se reproducía en el centro del bancal de los retablos y, por tanto, se hallaba dispuesto casi encima del altar. La piedad eucarística se observa igualmente en retablos con imágenes dedicadas a la Pasión (retablo de la Pasión de Joan Reixach), a la Crucifixión (Rodrigo de Osona) o en los Ecce Homo surgidos de la mano de diferentes maestros (especialmente de Vicente Masip). Si bien todos ellos parece que invitan a una meditación empática más que a una performance ritual, lo cierto es la frecuente presencia de inscripciones de profetas que sabemos eran leídas en la ceremonia de la Adoratio Crucis de Viernes Santo les concede un evidente sentido litúrgico. De este modo, y aunque Deurbergue aporta nuevos paralelismos con textos vicentinos y de otros autores piadosos, su propuesta de descripción y comprensión de las imágenes a través de la liturgia ofrece un alto grado de verosimilitud.

En resumen, cabe celebrar la aparición de tan ambiciosa síntesis sobre la pintura valenciana de finales de la Edad Media e inicios de la época moderna. Pese a los inevitables olvidos y carencias propios de toda obra de conjunto o a las limitaciones metodológicas inherentes a una aplicación demasiado genérica del método iconográfico, lo cierto es que Deurbergue nos ofrece una variada panoplia de sugestivas y originales interpretaciones sobre una notable serie de retablos gestados por un gran número de maestros. En parte ello se debe a una gran capacidad deductiva pero, sobre todo, a una profundo y disentivo conocimiento de las fuentes literarias, en especial de la siempre árida y espinosa literatura cristocéntrica, que lo colocan en una situación de privilegio para la lectura de imágenes y ciclos ciertamente curiosos. Y es que, como no cabía esperar que fuera de otro modo, la dinámica y opulenta Valencia también alumbró una amplia serie de interesantes y originales iconografías concebidas para sorprender y satisfacer a sus inquietos habitantes.

Joan Molina Figueras
Universitat de Girona