

CULTURA Y ESPIRITUALIDAD EN LA EDAD MODERNA VALENCIANA:
JUAN DE JUANES Y EL OSTENSORIO BIFAZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL
DE SAN ANDRÉS DE L'ALCÚDIA¹

En este artículo, partiendo de las pinturas de Juan de Juanes en l'Alcúdia, analizamos las cuestiones sociales que pudieron incidir en su producción artística, iconografía y difusión dentro del ámbito valenciano. La posible influencia del erasmismo, la filosofía intimista, la cristología de Eiximenis o el adoctrinamiento a los moriscos son algunos aspectos sobre los que centramos nuestra reflexión.

Palabras clave: Juan de Juanes; cristología; iconografía; moriscos; pintura de devoción.

Taking as a starting point the paintings of Juan de Juanes for the church of l'Alcúdia, the author analyses the social questions that might have had a bearing on his artistic production, iconography and diffusion in the Valencian sphere. The possible influence of Erasmus, intimist philosophy, the Christology of Eiximenis and the indoctrination of the Moriscos are some of the aspects discussed.

Key words: Juan de Juanes; Christology; iconography; Moriscos; devotional painting.

Hablar de las reformas realizadas durante el siglo XVI en nuestro país no es nada fácil y más en un espacio tan reducido, ya que si queremos buscar un momento histórico convulso desde el punto de vista político, social y religioso no dudaríamos en señalar este siglo como uno de los más representativos. Comenzando por las reformas de Cisneros (Torrelaguna 1436-Roa 1517), las propuestas y escritos de Erasmo de Róterdam (Róterdam 1467-Basilea 1536), la publicación de las Tesis en contra del Papado en Wittenberg de Lutero (Eisleben 1483-Ib. 1546) que provocaron la ira del Emperador Carlos V (Gante 1500-Yuste 1558) y su hijo, Felipe II (Valladolid 1527-El Escorial 1598); finalizando con al realización del Concilio de Trento (1545-1563), se nos presenta un universo realmente interesante. Por ello, en este texto nos limitaremos a dar algunas pinceladas de dicho ambiente religioso convulso tomando como punto de referencia la obra de Juan de Juanes, y más en particular, el Ostensorio bifaz de la Iglesia Parroquial de San Andrés de l'Alcúdia.

La pieza en cuestión está compuesta de dos óleos sobre tabla (33,5 × 22 cm.) que representan sendas imágenes, una en cada cara: la del *Ecce Homo* y la Virgen Dolorosa (*Mater dolorosa*). Esta obra ha sido fechada², aproximadamente, en 1565, es decir, justo después de la finalización del citado Concilio de Trento.

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a la Beca Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura, bajo la dirección de los doctores Joan Ramon Triadó Tur y Ximo Company Climent.

² BENITO DOMÉNECH, F., *Juan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, 2000, pp. 80-81. Otras referencias las podemos encontrar en ALBI, J., *Juan de Juanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, volumen II, pp. 188-189, 192, 195 y 197. También dedicamos un espacio al mismo en: FRANCO LLOPIS, B., *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*, Lleida-Valencia, 2008, pp. 154 y ss.



Fig. 1. Reverso del Ostensorio: *Ecce Homo*. C. 1565. Iglesia Parroquial de San Andrés Alcudia. Juan de Joanes.



Fig. 2. Anverso del Ostensorio: *Virgen Dolorosa*. C. 1565. Iglesia parroquial de San Andrés Alcudia. Juan de Joanes.

Más allá de detenernos en un análisis formal e iconográfico de este ostensorio, nuestro estudio es más bien una contextualización de la pieza dentro del sentir religioso del momento, ya que de nada sirve explicar la iconografía de la misma o el estilo sin entender por qué Juanes se inclinó por la elección de dicha iconografía.

Las figuras del Cristo sufriente y de la Virgen Dolorosa tuvieron amplia difusión en el siglo XVI³. Podemos encontrar ciertas raíces en la tradición de la *Devotio moderna* o la espi-

³ Para un estudio de dicho tipo iconográfico y evolución *vid.*: BELTING, H., "In Search of Christ's Body. Image or Imprint", *The Holy face and the paradox of representation*, Bolonia, 1998. HERNÁNDEZ PERERA, J., "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", *Archivo Español de Arte*, número 105, Madrid, 1965. KESSLER, H. L., "Configuring the Invisible by Copying the Holy Face", *The Holy face and the paradox of representation*, Bolonia, 1998. PANOFSKY, E., "Imago pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Mediatrix", *Imago pietatis e altri scritti*, Turín, 1998 [1927], VETTER, E. M., "Iconografía del 'Varón de Dolores'. Su Significado y origen", *Archivo español de Arte*, número 143, Madrid, 1963.

tualidad de Francesc Eiximenis (Gerona c. 1340-Perpiñán c. 1409), en el ámbito valenciano; y en los escritos teológicos de Erasmo de Róterdam, en los que incluye siempre alguna referencia artística, apostando por una piedad íntima, donde el fiel se relacionara directamente con la divinidad. Debido a esta tradición y a las corrientes espirituales modernas, dicho tipo de obras tuvieron amplia difusión. Esta pintura con fin devocional, según Martínez Burgos, nació con la teoría de los afectos de Hugo de San Víctor, en la que se busca la experiencia afectiva o empatía del pintor con el público, para crear un estado psicológico determinado⁴. Tanto es así que Camón Aznar pensó que el arte que se dio en esa época inauguró el sentido de imaginaria, al convertir la santidad en algo más simbólico y emotivo que histórico⁵.

Erróneamente se ha venido pensando que hasta finales de la Edad Media esta pintura de devoción se consideraba más como un obstáculo que como un peldaño hacia niveles más altos de la oración, viéndose sólo como una ayuda didáctica para los vulgares, incapaces de trascender la representación figurada y penetrar en los misterios de la palabra. Por ello, su uso común se ha visto con frecuencia explicado, a modo de concesión, a las necesidades de un público tan amplio como pretendidamente analfabeto. Partiendo de esta idea, J. L. González⁶ pensó que cualquier asomo de novedad formal y sofisticación iconográfica se justifica a causa de la servidumbre impuesta, de una parte, por un poder omnímodo de una Iglesia falsamente monolítica, y de otra, por una magnífica piedad popular que legitima las imágenes. Esta generalización simplista, basada en esquemas preconcebidos y realizada sin un análisis exhaustivo de las formas de religiosidad de la época moderna, ha establecido un vínculo casi irrompible entre la obra particular de arte religioso y el fervor popular. Pero la imagen de devoción, sin embargo, en modo alguno era una alternativa iletrada al texto escrito, sino más bien un complemento de este, que verificaba entonces una función mnemónica y servía de estímulo empático para la fe.

A pesar de buscar esta relación con el fiel, dicho método no excluía el deleite estético, ya que intentaba producir una acción directa en el espíritu valiéndose de fórmulas sensibles. Por ello, se puede encontrar una tipología de imagen de devoción originada por la búsqueda de la forma adecuada para conmovirlo. Incluso puede observarse esto en el propio formato de la obra, que alude a la economía narrativa, con figuras de $\frac{3}{4}$, relacionándose con el “locus orandi privado” siguiendo, no sólo los postulados de la citada *Devotio moderna*, sino aquellos que también propugnó, siglos después, San Ignacio al hablarnos de la *compositio loci*. Muchas veces, para facilitar una presentación concreta, los cuadros tenían cortinas o puertas de protección, de modo que el observador pudiera seleccionar, entre el repertorio disponible dentro de la sala con usos devocionales, las pinturas a venerar durante su recogimiento. La imagen estereotipada, los fondos oscuros, las lágrimas en los rostros de las figuras u otros recursos pictóricos facilitaban y potenciaban la asimilación del concepto, consiguiéndose crear unos puntos mnemotécnicos de acción a partir de la obra.

Podemos ver como estas tablas de l'Alcúdia poseen dichas características: tanto el formato, la economía narrativa y todos aquellos estilemas citados. Además, si hacemos un pequeño ejercicio de imaginación, cambiando el fondo oscuro por el dorado, y, salvando las evidentes distancias, ¿no nos encontraríamos ante una tabla de reminiscencias góticas (claro está, de un gótico avanzado)? Todo ello proviene de la calidad pintor valenciano que supo conseguir unir tradición e innovación, además de fusionar dos de las tendencias artísticas que primaban en el territorio

⁴ MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA, P., “El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma”, *Boletín de Arte*, número 24, Málaga, 2004, p. 23.

⁵ CAMÓN AZNAR, J., “La iconografía en el arte trentino”, *Revista de Ideas Estéticas*, número 20, Madrid, 1947, p. 386.

⁶ GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., “La sombra de Dios: *imitatio christi* y contricción en la piedad privada de Felipe II”, *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Fernando Checa Cremades (ed.), Madrid, 1998, pp. 186-195.

hispanico: aquella de ascendencia italiana, que pudo aprender con el estudio *in situ* de las obras de San Leocadio y Pagano o con los Hernandos; y la flamenquizante, que conocería gracias al coleccionismo ejercido por Mencía de Mendoza en nuestro territorio⁷. A todo ello deberíamos añadir que en el ámbito español no se puede hablar de un Renacimiento Humanista, sino de un Humanismo cristiano, ya que los postulados filosóficos son transformados en el seno de la Iglesia, y no se olvida la teología escolástica como pilar fundamental de la doctrina cristiana. Por ello, hay investigadores que llegan a pensar que en nuestro país no se perdió nunca el espíritu medieval, como Yarza que afirmó: “España no perdió por completo el espíritu medieval en detrimento del renacimiento, de modo que más que otro país de Europa, se puede decir que se pasó de fines de la Edad Media al Barroco, sin que el Renacimiento cortara las relaciones entre las dos etapas”⁸. No creemos que debamos ser tan extremista como este investigador (sus palabras denotan que su campo de estudio es, principalmente, el medieval) pero sí que es importante tener en cuenta este factor, la espiritualidad de carácter flamenco que asimiló el pintor valenciano, ya que, siguiendo los postulados de Francisco de Holanda, “la pintura de Flandes satisfará señora generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la qual no le hará llorar una solo lágrima, y la de Flandes muchas”⁹.

Por otra parte, este pintor ha sido muy criticado por su “amaneramiento”, por buscar una emotividad fácil, repitiendo unos iconos bien creados por él o bien continuidad de los iniciados por su padre. Pero debemos ir más allá. El artista valenciano estaba muy al tanto de lo que le pedían sus mecenas, y de las necesidades de culto. Como ya señalamos, era capaz de llegar a todos los estamentos sociales. Tanto es así que sus imágenes pueden ser ya definidas como contrarreformistas, aunque tenemos que poner en duda incluso el hecho de que exista una influencia de la Contrarreforma en tierras valencianas a finales del siglo XVI, y claro ejemplo sería esta obra tan cercana a nosotros. ¿No responden al canon formulado en la última sesión del Concilio de Trento realizada el 23 de diciembre de 1563? ¿Las obras de Juanes no exaltan la Eucaristía, la piedad, la corrección de culto, etc.? Entonces si él fue capaz de plasmar estas ideas antes de Trento debemos buscar otras fuentes más allá de los edictos emanados de dicho concilio que nos ayuden a entender porqué hablar de una reforma o pre-reforma y situar la obra juanesca como ejemplificación de la misma. Para ello no hay más que hacer un recorrido por los Sínodos Diocesanos y Concilios Provinciales realizados desde el magisterio de Santo Tomás de Villanueva (Fuenllana 1488-Valencia 1555) en la diócesis de Valencia o incluso antes, en los de la Sede Primada de Toledo con el Cardenal Tavera (Toro 1472-Toledo 1545)¹⁰ donde podemos ver una preocupación por el tema de las imágenes; al igual que en el injustamente denostado Erasmo de Róterdam, quien también plasmara en sus escritos como el *Enchiridion milites christi* (1503), la *Educación del Príncipe Cristiano* (1516) y *De amabili Ecclesiae concordia* (1533) tal interés. Así pues, podemos hablar de una continuidad de ideas que se fueron estableciendo en la sociedad¹¹ y

⁷ Para profundizar en este aspecto *vid.*: FALOMIR FAUS, M., “El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”, *Ars Longa*, número 5, Valencia, 1994. GARCÍA PÉREZ, N., “Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad de siglo”, *Actas XV Congreso Nacional del CEHA*, Palma de Mallorca, 2008. HIDALGO OGAYAR, J., “Doña Mencía de Mendoza embajadora del arte español en Breda”, *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, Madrid, 2003.

⁸ YARZA LUACES, J., “Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete ‘El Mudo’ y relaciones con la Contrarreforma”. *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, tomo XXXVI, Valladolid, 1970, p. 48.

⁹ FRANCISCO DE HOLANDA, *De la pintura Antigua*. Edición castellana de Manuel Denis, Madrid, 1921. Diálogo I, p. 153.

¹⁰ MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA, P., “Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El cardenal Tavera y el Concilio provincial de Toledo de 1536”, *Estudios de Humanidades*. Cuenca, 1997, pp. 285-302.

¹¹ Fernando Marías también realiza todo un recorrido por aquellas ideas pre-trentinas que se escribieron sobre las imágenes en diversos tratados españoles. *Vid.* MARIAS, F., “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI”, *Manierismo*, J. Shearman, Madrid, 1984. Y del mismo autor *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, 1992.

que Juanes fue capaz de recoger en sus tablas, sintetizándolas y aplicándoles ese toque personal que posteriormente fue tan copiado y repetido hasta la saciedad perdiendo su originalidad. El pintor valenciano era culto, sólo hay que ver como utilizaba las letras capitales en latín (de un modo tan correcto, mucho mejor de lo que hasta entonces no se había realizado) y también por los apuntes suyos en dicho idioma conservados (aunque en mal estado) en el reverso de algunos dibujos preparatorios, en los que hablaba de cómo unir pigmentos, apuntes iconográficos, etc.¹². Estos conocimientos son lo que le posibilitaron a realizar una síntesis convincente y con este fuerte carácter devocional.

Ahora bien, ¿porqué una obra de tal calibre en la Iglesia parroquial de l'Alcúdia? Como explica Falomir en su artículo: "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII"¹³, el pintor valenciano tenía una fama ampliamente reconocida en nuestro territorio, de ahí que las autoridades políticas o eclesiásticas, por no hablar de la nobleza, intentaran conseguir obras suyas. Además, como anotó Vallés Borrás¹⁴, es en este momento cuando l'Alcúdia experimentó un gran desarrollo demográfico y económico, debido especialmente al florecimiento de la artesanía de la seda. En dicha época fue señora de la villa Angela de Montagut y Ribot, benefactora de la iglesia de San Andrés y fundadora del convento de alcantarinos de Santa Bárbara, bajo su protección se asistió a una continua adquisición de obras de arte relacionadas con las funciones litúrgicas en la Parroquia que nos ocupa. Así pues, Jaume Vallés, notario y "obrer" de San Andrés contrató la realización de la cruz procesional de plata con el orfebre Joan Calderón y al año siguiente fueron los "jurats" de la villa quienes a su vez encargaron a Joan Carrasco la construcción del órgano del templo de San Andrés. Esta obra podría formar parte del plan de adoctrinamiento del campesinado e incluso de la población morisca de l'Alcúdia realizada por parte de la benefactora de dicha Iglesia que anteriormente citamos.

Este factor de los "nuevamente convertidos" sería el tercero en importancia, tras la vertiente intimista (representada bien por Eiximenis o por las corrientes espirituales afines como la *Devotio modena*) o el posible poso intelectual erasmista en la sociedad valenciana¹⁵ que impulsara la representación de la figura de Cristo en piezas de pequeño tamaño de valor devocional. De todos es sabido que la región valenciana tuvo serios problemas con la población morisca en el siglo XVI, sobre todo tras las conversiones masivas fruto de la revuelta agermanada. Tal conversión forzosa,

¹² Nos referimos al reverso del dibujo preparatorio de su *San Esteban conducido al Martirio* (Londres, Courtauld Gallery. Inv. D. 1952. RW. 4730) que J. L. González García estudió en el catálogo de la exposición *Carolus* (Toledo, 2000). Partiendo de estas anotaciones Falomir afirmó que "Joanes poseía una formación nada desdeñable cuyo rasgo más sobresaliente probablemente fuera el conocimiento del latín. Ignoramos dónde lo aprendió, probablemente en alguna escuela de gramática municipal y ciertamente no en la Universidad, en ninguno de cuyos exhaustivos listados de estudiantes de la época figura, pero sea como fuere, lo dominó lo suficiente como para emplearlo en ejercicios de perspectiva, en anotaciones sobre las proporciones modulares de un San Jerónimo, o en sentencias de probable inspiración estoica". FALOMIR FAUS, M., "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (Coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, p. 282.

¹³ FALOMIR FAUS, M., "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del arte*, Tomo 12, Madrid, 1999, pp. 123-150.

¹⁴ VALLES BORRÁS, V., "El Ecce Homo y la Mater Dolorosa, dos obras de Joan de Juanes en la Parroquia de l'Alcúdia", *Revista anuario de la Comunidad Parroquial de San Andrés Apóstol de l'Alcúdia*, Alcúdia, 1995, pp. 87-94.

¹⁵ Sobre esta posible pervivencia de las ideas erasmistas en la zona valenciana se ha creado una gran polémica. Fuster, partiendo de la obra de Bataillon, fue el primero en afirmar que el erasmismo desapareció con el Patriarca Ribera (FUSTER, J., *Rebeldes y heterodoxos*, Barcelona, 1972. [1968], pp. 112-200). Esta idea fue rebatida por García Martínez, quien basándose en la protección de dicho Arzobispo a erasmistas como Juan Martín Cordero, señaló como no fue él el encargado de que el erasmismo fuera perdiendo vigencia (GARCÍA MARTÍNEZ, S., "El Patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", *Estudis*, número 4, Valencia, 1975, pp. 69-114). Dicha disputa fue continuada por otros investigadores como Rausell, Pons Fuster, García Cárcel, tal y como resumimos en: FRANCO LLOPIS, B., *La pintura valenciana entre 1550 y 1609... op. cit.*, pp. 108-117.

sin una evangelización previa, produjo que no fuera sincero el acto y que la mayoría de los musulmanes continuaran realizando sus ritos en secreto, cuestión que condicionó que, finalmente, tras el fracaso de las campañas adoctrinadoras, se decidiera expulsar a esta minoría religiosa. De hecho, este mismo año celebramos el 400 aniversario de dicha barbarie, lo que está ocasionando toda una serie de reuniones científicas que condicionarán el conocimiento de este desafortunado suceso de la historia hispánica¹⁶.

Centrándonos en las razones dogmáticas en las que el arte, como difusor de una ideología, pudo tener gran importancia en la enseñanza morisca, señalar que uno de los aspectos que menos entendían de la religión católica era la divinidad de Cristo¹⁷. Pensaban que era un predicador más, que realizaba milagros gracias al poder otorgado por Alá, pero que en sí no era Hijo de Dios, sino hombre. Podríamos decir que su figura es una adaptación al modelo religioso y humano del Islam, ejemplificado por Mahoma. Se trató, pues, de uno de los profetas enviados por Alá, pero sólo esto, ni ser divino ni Hijo del Creador. Incluso defendieron que éste no fue crucificado. Para ellos, cuando los judíos acusaron a Eyça (nombre árabe de Jesús) de ser hechicero, lo persiguieron y huyendo de ellos, éste se refugió en una casa en la que había una mujer, de la que Alá hizo nacer un hombre que se le parecía en todo. Mientras Eyça subía al cielo, los judíos entraron en la casa y tomaron a su doble, pensando que era el auténtico, y le crucificaron entre dos ladrones. De ahí que opinen que no fuera Cristo el que muriera en la cruz, sino su doble. Por tanto, la iconografía de la Pasión de Cristo fue fundamental para llevar a cabo el proceso de asimilación y aculturación de la minoría, era aquello que se les debía inculcar. Sabemos, como indicó Brosel, que en numerosas ocasiones, antes de comenzar la predicación, y como método catequético, san Juan de Ribera ponía delante de los oyentes la imagen de Cristo crucificado o el *Ecce Homo*¹⁸. Si bien la obra que analizamos precede al pontificado del Patriarca, debemos entender que esta práctica ya se realizara con anterioridad, como hiciera, por ejemplo, San Vicente Ferrer Ferrer (Valencia, 1350-Gwened, hoy Vannes, 1410) en el medioevo.

Además, es reseñable otro factor, sabemos que la comarca de la Ribera (donde se encuentra l'Alcudia) era una de las que mayor población morisca aglutinaba y que el Venerable Juan Bautista Agnesio fue uno de los predicadores que mayor acción catequética desarrolló durante el pontificado de Santo Tomás de Villanueva (uno de los predecesores del Patriarca Ribera en el cargo). No es baladí el hecho de citar a dicho personaje, ya que, a su vez, era íntimo amigo de Juan de Juanes, como demuestra que fuera inmortalizado en obras realizadas por ellos como el *Bautismo de Cristo* de la Catedral de Valencia (1535) o los *Desposorios místicos del Venerable Agnesio* (Museo de Bellas Artes de Valencia, 1552-1558). Partiendo de estas analogías y del hecho conocido por todos de la importancia de la imagen en la predicación, podríamos deducir que la producción seriada de Cristos por parte de Juanes y de sus coetáneos no respondió sólo a una moda pasajera, sino que es producto de la acción evangelizadora de los moriscos. Como nos

¹⁶ La bibliografía sobre los moriscos es muy abundante y no quisiéramos detenernos en un análisis detallado de la misma ni en realizar un estado de la cuestión. Para ello vid: BENLLOCH POVEDA, A., "Aproximación a una bibliografía sobre moriscos", *Anales valentinos. Revista de filosofía y teología*, número 44, Valencia, 1996. BUNES IBARRA, M. A. DE, *Los moriscos en el pensamiento histórico. Historiografía de un grupo marginado*, Madrid, Cátedra, 1983. EPALZA, M. DE, "La moriscología como ciencia histórica en la actualidad", *L'expulsió dels moriscos. Conseqüències en el món islàmic i en el món cristià. 1990*, Barcelona, 1994. GARCÍA ARENAL, M., "Últimos estudios sobre moriscos: Estado de la cuestión", *Al-Qantara*, número 4, Madrid, 1983. De la misma autora: "El problema morisco: propuestas de discusión", *Al-Qantara*, número 13, Madrid, 1992. GARCÍA CÁRCEL, R., "La historiografía sobre los moriscos españoles. Aproximación a un estado actual de la cuestión", *Estudis*, número 6, Valencia, 1977.

¹⁷ El tema de la visión de Cristo por los musulmanes ha sido muy estudiado por autores como Mikel de Epalza, sobre todo en su obra: *Jesús entre judíos, cristianos y musulmanes hispanos (siglos VI-XVII)*, Granada, 1999.

¹⁸ BROSEL GAVILA, J. J., "La Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist: apuntes históricos sobre la devoción en la Diócesis de Valencia.", *Anales Valentinos*, número 51, Valencia, 2000, p. 181.

demuestran autores como Daniel¹⁹ así como la lectura de la grandes teólogos medievales como Llull, esta preocupación ya era recurrente desde los siglos XII y XIII. La posición cristiana fue la de imponer al culto a Cristo, con todo lo que ello conllevó, principalmente, el odio y rechazo por parte del pueblo receptor de las prédicas. Un ejemplo de esta idea podemos encontrarlo en el proceso inquisitorial de 1604 a Matheo Carreras del que se dijo que “estando hablando de un crucifijo que estaba en la carcel dixo que si Christo le viniera en las manos lo despedaçara y desgarrara [...] que tomara el Christo y lo despedaçaria y le pondria debaxo de sus pies no queriendo morir como christiano”²⁰. Es decir, el odio que profesó, provino de la imposición de ser cristiano, a pesar de que, como se ha señalado, en su religión se respetaba la figura de Jesús. Aunque no siempre fue así, de hecho, conservamos un caso curioso de una morisca joven de Alzira (a pocos kilómetros de l’Alcudia) que en otro proceso inquisitorial comentó que soportó los malos tratos de su padre por practicar ceremonias cristianas, ya que había aprendido en la catequesis que Cristo sufrió por defender su fe, lo mismo que hacía ella, soportaba el dolor de las heridas por el bien de su alma, tal y como hubo visto en las tablas de los predicadores²¹.

Así pues, las imágenes de la Pasión, como este Cristo sufriente representado en la tabla de Juanes, son un claro ejemplo de aquella iconografía que tuvo una doble utilidad: por un lado fomentar la piedad interior, y por el otro la conversión de los fieles. Entendemos que en un momento en el que se llegaron a realizar múltiples campañas evangelizadoras, se pidió ayuda a las principales órdenes, como los jesuitas; se trató urgentemente este asunto en Consejos y reuniones reales, por no citar los Sínodos o Concilios; la tradicional diferenciación entre pintura de uso privado y aquella con finalidad catequética comenzó a perder en pequeñas poblaciones, como esta, su vigencia. Todo recurso era poco para convertir a los musulmanes, de ahí que se sincretizaran los usos y los sacerdotes utilizaran ostensorios como este con fin evangelizador.

No debemos olvidar, tampoco, el reverso de la tabla, con una representación mariana. Pereda fue el primero en indicar el uso de esta iconografía en el adoctrinamiento morisco, refiriéndose al Reino de Granada²². El tema de la divinidad de María está íntimamente relacionado con la figura expuesta de Cristo. Contrariamente a lo que se pueda pensar, los musulmanes consideran a la Virgen como un caso particular de acumulación gratuita de favores divinos. No ha habido criatura que se le pareciese, era un modelo, un ejemplo universal. El Corán, la sitúa por encima del resto de las mujeres, en él podemos leer: “¡Oh María, Dios te ha elegido y purificado y te ha elegido por encima de las mujeres de los mundos!”²³ Este sentir favorable hacia María fue recogido por los propios cristianos, como el apologista Guadalajara y Xavier, que en su tratado sobre la expulsión escribió cómo los musulmanes tenían un culto especial a su figura, como parte esencial de la vida de Cristo: “Con todos estos vicios alabó mucho a Christo nuestro Señor y a su Madre sacratísima: confesando expresamente (como lo dize Jacobo de Valencia) su purísima virginidad. Polidoro Virgilio refiere que afrentó en muchas ocasiones a los Iudios porque dudavan de la Virginidad de nuestra Señora: donde se fundó Abderrodas, insigne y antiguo Alfaquí para dezir: que pues Dios, los Angeles y Mahoma alabaron a Maria sacratísima, con titulo de Virgen

¹⁹ DANIEL, N., *Islam and the West. The making of an Image*, Edimburgo, 1960.

²⁰ Inquisición. Libro 938. *Relación de causas de fe desde el año 1596 hasta el año de 1608*. fol 215. (Archivo Histórico Nacional de Madrid: AHN).

²¹ Inquisición. Legajo 553. Número 10. Proceso contra Hieronimo Montoliu, cristiano nuevo. 1574 (AHN).

²² PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, 2007.

²³ Cfr. ABD-EL-JALIL, J., “El Islam ante la Virgen María”, *Arbor*, número 65, Madrid, 1951, p. 22. El mensaje coránico sobre María, según este mismo autor, se parece más a la visión dada por los *Evangelios apócrifos* que por los *canónicos*.

bienaventurada, sea maldito y descomulgado de todos, el que por tal no la tuviere”²⁴. De ahí que no debiera extrañarnos que muchos de los moriscos formaran parte de cofradías dedicadas a su culto, y que su representación artística fuera una herramienta de acercamiento y conversión.

El problema radicó, pues, no en la figura en sí de María, sino en la denominación de “Madre de Dios”. Si para ellos, como vimos, Cristo era un profeta, María no debería recibir un “título” que no le corresponde. De hecho, lo que el Islam reprueba es la concepción que, al lado del verdadero Dios, se admitan otras divinidades asociadas a Él o salidas de Él; idea que también podría hacerse extensible al culto a la Trinidad o a los santos. Para ellos, es una provocación; nada los dispone a ver en ella un escorzo teológico sutil y popular a la vez, que ningún fiel tomara en el sentido humano, carnal, la generación del Cristo como una producción del Creador; nadie la considera como insinuación de una teoría que comprendiera implícitamente la existencia de una especie de sociedad conyugal entre Dios y la Virgen, con la consiguiente divinización de ésta y el nacimiento de un “Hijo de Dios” salido de aquella sociedad.

El respeto hacia su figura por parte de los moriscos fue importante, de hecho, las representaciones marianas fueron de las pocas que se salvaron de sufrir actos iconoclastas. Tal y como nos señaló Corral y Rojas, en una de sus revueltas en Novarres, rompieron todos los objetos de culto destrozando también un cuadro que representaba la Asunción de María, pero respetando el rostro de ésta. Citamos textualmente: “En una pintura de la Assumpcion de Nuestra Señora se veían los apóstoles con puñaladas y cuchilladas en las caras, mas la de la bendita Virgen entera y sin señal alguna”²⁵.

Por todo ello, entendemos que las pinturas de dicha temática fueran fundamentales en los procesos evangelizadores, además, claro está, de serlo para la devoción popular. Prueba de ello lo tenemos, incluso, en la ideología misional de San Francisco de Borja (1510-1572) donde estuvo presente esta idea, mandando reproducir el icono de Maria Salus Populi Romani, tradicionalmente atribuido a San Lucas y custodiado en Santa María la Mayor de Roma, y enviándolo a los distintos centros catequéticos jesuíticos, como por ejemplo, al reciente Colegio de moriscos fundado en Gandía; lo que demuestra un conocimiento de los recursos necesarios para una buena conversión y educación en la fe, así como del uso del arte en todo el proceso²⁶. Recordemos también que Borja fue Marqués de Llombai, población cercana a l’Alcudia.

Así pues, en estas páginas, sirviéndonos del Ostensorio citado y de su iconografía hemos tratado de hacer una reflexión sobre el uso y función del arte en el Quinientos valenciano. Tradicionalmente se han estudiado las representaciones pictóricas con temática similar a la expuesta como una muestra de esa piedad intimista de raíz medieval, que buscaba exaltar la fe y la oración, utilizándolas no solamente como complemento al texto, sino a veces, incluso, como sus substitutos. Iconografías que tuvieron su auge ya con la difusión de los textos de Francesc Eiximenis, Sor Isabel de Villena, Ludolfo de Sajonia y que fueron retomadas por Erasmo o Cisneros, como los primeros reformadores de la Edad moderna. Es decir, se fueron reconvirtiendo en ejemplos latentes de una religiosidad tildada de “contrarreformista” que buscaba divulgar sus dogmas ante los posibles ataques luteranos, ratificando el poder de la imagen para convencer, cual *Biblia pauperum* gregoriana.

²⁴ GUADALARAJA Y XAVIER, M. DE, *Memorable expulsión y Vistísimo destierro de los moriscos de España*, Valencia, 1613, fol. 34.

²⁵ CORRAL Y ROJAS, A. DEL, *Relación del rebelión y expulsión de los moriscos del Reyno de Valencia*, Valladolid, 1613, fol 40v.

²⁶ Tenemos constancia de dos envíos a dicho Colegio recogidos en: Arag. 29. ÁLVAREZ, G., *Historia de la Provincia de Aragón de la Compañía de Jesús*, 1600, p. 358 (Archivum Romanum Societatis Iesu: ARSI) y en la Carta del Duque de Gandía, en Gandía a 1 de octubre de 1566 a Francisco de Borja en *Monumenta Borgia: Sanctus Franciscus Borgia. Quartus Gandiae Dux et Praepositus Generalis Tertius*, 1894-2003, Volumen 4, p. 302.

Todo este estudio unidireccional dejó de lado factores endógenos que matizan y caracterizan las representaciones artísticas. La obra de Juanes en la Alcúdia, así como la de la mayor parte de los pintores valencianos del momento, no sería entendida si obviamos el factor morisco. Fue uno de las preocupaciones fundamentales de los más altos estamentos políticos y religiosos de los siglos XVI y XVII, causante de una inestabilidad social importante que trató de paliarse con las diversas campañas evangelizadoras emprendidas, donde la imagen tuvo un papel importantísimo, como era tradicional, en la difusión de unas ideas, así como en la muestra de una ideología con fin persuasivo, para convencer a los recientemente convertidos que la religión católica era la verdadera; y que, por eso, debían dejar de practicar en secreto sus ritos y unirse plenamente a la comunidad católica.

Tampoco queremos con estas páginas mitificar y posicionarnos en el lado opuesto de la tradición. No decimos que el ostensorio expuesto sea sólo una herramienta en la predicación del párroco de la ciudad en el que se encuentra, sino una doble muestra de las preocupaciones y devociones valencianas, que hemos ido exponiendo de modo sintético. Podríamos hablar de una comunión de intereses que produjo una versatilidad funcional de las obras artísticas. Un hecho innegable fue la gran difusión de la devoción mariana y de carácter cristocéntrico, ahora, desde una perspectiva pluridisciplinar y multicultural, deberemos atender a cuánto tuvo que ver en los procesos evangelizadores, mostrándoles, pues, un esbozo y propuesta, conscientemente arriesgada, de un nuevo estudio e interpretación de la iconografía de la Edad Moderna valenciana.

BORJA FRANCO LLOPIS
Universidad de Barcelona