

Una relectura en clave sociocultural de la Portada del Palau de la catedral de Valencia

Emilio Jesús Díaz García

Doctorando en Historia del arte

Universitat de València

diazgarciaemiliojesus@gmail.com

RESUMEN

La mayoría de estudios sobre la Portada del Palau de la catedral de Valencia se han centrado en las descripciones formales de los elementos que la conforman y en la identificación en clave religiosa de sus tipos iconográficos, centrando la atención en los capiteles y los canecillos que sustentan el alero. Las nuevas corrientes historiográficas han evidenciado cómo el momento sociocultural en el que fue concebida influyó de manera relevante en la configuración del dispositivo visual de la portada. Además de realizar algunas correcciones interpretativas y aportar nuevos datos sobre algunos de sus elementos, el presente trabajo tiene como propósito demostrar como el contexto social y cultural condicionó la configuración del programa iconográfico y la elección de unos pasajes bíblicos determinados, y como estas imágenes sirvieron para legitimar hechos contemporáneos.

Palabras clave: Portada del Palau / Catedral de Valencia / Contexto social / Románico.

ABSTRACT

The majority of studies concerning the Portada del Palau at the Cathedral of Valencia have primarily focused on the formal descriptions of its constituent elements and the religious identification of its iconographic types, with particular emphasis on the capitals and corbels supporting the eave. Emerging historiographical trends have brought to light how the socio-cultural milieu in which it was conceived exerted significant influence over the visual configuration of this portal. In addition to rectifying certain interpretative aspects and introducing fresh insights pertaining to select components, the present undertaking seeks to substantiate how the socio-cultural backdrop distinctly shaped the arrangement of the iconographic program and the deliberate selection of specific biblical narratives and how these depictions served to validate contemporary events.

Keywords: Portada del Palau / Cathedral of Valencia / Social context / Romanesque.

ALGUNOS APUNTES SOBRE SU CONSTRUCCIÓN, ARTÍFICES Y UBICACIÓN

La Portada del Palau de la catedral de Valencia debió de ser una de las primeras obras medievales cristianas ejecutadas en la ciudad tras la conquista de Jaime I (Fig. 1). Para algunos historiadores las obras debieron de ser iniciadas después de la colocación de la primera piedra del templo el día 22 de junio de 1262¹. Para otros, se trata de la obra más antigua de la catedral, estableciéndola como lugar por el que se iniciaron las obras algunos años antes del citado año².

Un minucioso análisis estilístico y arqueológico permite decantarse por la opción de que, probablemente, fuera construida pocos años después de la conquista y se adosara al muro este de la mezquita aljama³. Algo similar ocurrió con la

portada románica de la desaparecida iglesia de Santo Tomás, situada en las proximidades de la catedral y del palacio Arzobispal. El nuevo elemento arquitectónico del inmueble todavía islámico, se añadió en un cuerpo saliente al muro sur de la mezquita y ejerció como único componente cristiano de la parroquia hasta finales del siglo XIII o principios del XIV cuando se acometió el derribo de la mezquita y la construcción de la nueva iglesia cristiana, conservando la portada románica que se había construido años atrás⁴. Por ello, no es descabellado pensar que la portada catedralicia fuese iniciada unos años antes de 1262, quizás, en una horquilla de tiempo que pudo oscilar entre 1245, año en el que se dio por concluida la conquista de los diferentes territorios al sur del Júcar permitiendo establecer unas fronteras sólidas que trasladaban más seguridad a la ciudad de Valencia, y 1255, momento en el que ya habría pasado el tiempo necesario para la llegada a la urbe de equipos de trabajo lo suficientemente capacitados para hacer una obra de esta envergadura y calidad.

Por lo que respecta a su artífice o artífices, la falta de información impide una atribución exacta y concreta⁵. No obstante, hay una cosa

1 CID PRIEGO, C.: “La Porta del Palau de la catedral de Valencia”, en *Saitabi*, 9 (1953) 76; SERRA DESFILIS, A.: “Memoria de reyes y memorias de la ciudad: Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)”, en *Codex Aquilarensis*, 34 (2018) 148.

2 CHABÁS, R.: *Iconografía de los capiteles de la Puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Domesnech, 1899, p. 4; SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, 75; TORMO MONZÓ, E.: “La Catedral gótica de Valencia”, en *III Congreso de historia de la Corona de Aragón: dedicado al periodo comprendido entre la muerte de Jaime I y la proclamación del rey don Fernando de Antequera (julio de 1923)*. Valencia [s.n.], 1923, p. 6-8; OÑATE OJEDA, J. A.: “La Portada de la Almoina o del Palau de la Catedral de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 47 (1976), p. 15.

3 Tormo ya se planteaba esta posibilidad: “[...] la portada del Palau (sólo la portada), pudiera corresponder primeramente a un postizo cristiano añadido a la vieja obra musulímica de la mezquita ya consagrada al culto cristiano” [...]. TORMO MONZÓ, E.: *Op. cit.*, p. 8.

4 SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía Histórico - Descriptiva*. Valencia, Hijos de F. Vives Mora, 1913, pp. 23-28.

5 Sanchis Sivera atribuyó tanto los planos iniciales de la catedral como la obra de la portada a un tal Arnaldi Vitalis (Arnau Vidal). Lo hizo tras encontrar un documento en el Archivo de la Corona de Aragón en el que se nombraba a “*A. Vitalis magistri operis ecclesiae Sancte Marie, civitatis Valentie*”: SANCHIS SIVERA, J.: “Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 19 (1933), pp. 7-8. Por su lado, Elías Tormo, utilizando como nexo de unión la figura del obispo Albalat y relacionando estilísticamente algunos elementos del Monasterio de Rueda y de la Portada del Palau, atribuyó, hipotéticamente, su construcción al maestro de obras Frater Egidius de Rubidis: TORMO MONZÓ, E.: *Op. cit.*, pp. 6-7.



Fig. 1.- Vista general de la Portada del Palau de la catedral de Valencia.

en la que coinciden todos los especialistas, la relación y semejanza de los elementos de la portada valenciana con los de la Porta dels Fillols de la catedral de Lérida⁶. Esta hipótesis queda reforzada por la gran cantidad de documentos antiguos en la que se la llama Puerta de Lérida⁷. Por lo tanto, con base en los datos aportados por la historiografía de las últimas décadas, se puede afirmar, tomando ciertas precauciones, que la puerta fue ejecutada por maestros de la llamada “escuela ilerdense”⁸.

Se abre en el hastial del brazo Este del transepto y da acceso al edificio desde la zona en la que se encuentra ubicado el Palacio Arzobispal, donde confluyen la calle de la Barchilla, la calle del Palau y la plaza de la Almoina. El hecho de que se eligiera este lugar a la hora de abrir la portada no es casual. Durante los primeros años de vida de la ciudad cristiana, antes de que el centro neurálgico se trasladara a la actual Plaza de la Virgen a principios del siglo XIV, tanto las sedes que representaban el poder religioso

⁶ SANCHIS SIVERA, J.: *Op. cit.*, 1909, p. 75; CID PRIEGO, C.: *Op. cit.*, pp. 74-80; OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 20; GARCÍA RODRÍGUEZ, A.: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2007, p. 20; BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008, pp. 118-119.

⁷ Enumerados en sus obras por: SANCHIS SIVERA, J.: *Op. cit.*, 1909, p. 75; OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 20;

⁸ Dentro de esta escuela se insertan obras del entorno leridano, oscense, tarraconense y valenciano cuya filiación artística, basada en las similitudes formales y estilísticas con la Portada dels Fillols de la catedral de Lérida resulta evidente. Véase: CID PRIEGO, C.: “Portadas románicas de la Escuela de Lérida”, en *ILERDA*, 18 (1954) 145-158; SARRATE FORGA, J.; SARRATE BONEU, J.; SARRATE BONEU, J. L.: *Las portadas románicas de la Seo Antigua de Lérida*. Lleida, Asociación Amics de la Seu Vella de Lleida, 1973; FITÉ i LLEVOT, F.: “Escultura tardana: les portades de la denominada escola de Lleida”, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida, Pagès, 1991, pp. 77-91.

(palacio episcopal), como las que representaban el poder político, estuvieron ubicadas próximas, casi fronteras a la Portada del Palau⁹. Así, el cabildo catedralicio reivindicaba su papel y su protagonismo en la vida de la urbe, y mostraba y confrontaba su poder con el resto de las élites de la ciudad. Además, facilitaba el acceso directo desde el palacio episcopal al interior de la catedral.

La portada responde morfológicamente a la característica composición de tradición románica con un espacio fuertemente abocinado que favorece la multiplicación de arquivoltas y columnas en las jambas, provocando un derrame de tramo prolongado que permite también multiplicar el número de capiteles. El cuerpo saliente del muro en el que se ubica se encuentra rematado por un alero o tejero sustentado por catorce canecillos que forman parejas. El vano de la puerta que se observa en la actualidad fue concebido en origen al modo del de la portada de la iglesia de San Vicente de Ávila, dividido en dos mitades iguales por un parteluz en el cual se apoyaban dos arquillos de medio punto¹⁰.

LA PORTADA COMO ACCESO AL CIELO EN LA TIERRA: LAS ARQUIVOLTAS

Bien mediante un espacio pequeño, oscuro, lúgubre y humilde o mediante un espacio grande, suntuoso, tamizado de luces y guarnecido con los mejores adornos e imágenes, siempre se buscó que aflorara en los fieles un crisol de emociones y sentimientos cuando traspasaban los lindes de los espacios sagrados y se topaban, de repente, con una dimensión totalmente diferen-

te a la del mundo real en la que entraban en juego los cinco sentidos. El primer elemento visual que debía de contribuir a esta teatralización y espectacularización eran las portadas, cuyas arquivoltas ejercían simbólicamente como los arcos de las puertas del cielo. Realizaban así su papel como lugar de acceso al infinito, al más allá, a la Jerusalén celeste en la tierra¹¹.

La portada está compuesta por seis arquivoltas de medio punto decoradas con motivos geométricos y vegetales (Figs. 2 y 3). La más alejada de la entrada del templo se decora con puntas de diamante o cabezas de clavo, decoración típica del románico que, junto con el taqueado o billeteado, fue muy utilizada para delimitar espacios y vanos. La siguiente está concebida a modo de dientes de sierra con unas molduras dispuestas en zigzag formando treinta triángulos iguales. Su interior se decora con roleos vegetales de acantos y bandas perladas. La sucesiva arquivolta, polilobulada, está formada por treinta arquillos, uno de ellos dividido en dos y colocado en sus arranques. Las albanegas formadas por estos arquillos están decoradas con elegantes motivos vegetales, derivados del acanto, y cintas perladas¹². Junto con la arquivolta de ángeles y serafines que se verá más abajo, la de arcos lobulados es la que tiene un sentido simbólico más marcado. Como bien han apuntado algunos autores, esta forma en “suma de arquitos agrupados de manera variable”, era una “imagen formal del cielo como agrupación de arcos [...] que debía ser en sí misma portadora de esta imagen celestial propugnada para la puerta de la iglesia que todo el mundo comprendía” ya que “con la forma bastaba para transmitir un mensaje por

⁹ Lugar en el que se reunía el tribunal del Justicia hasta la construcción de la Casa de la Ciudad entre 1302 y 1342, y el alcázar andalusí.

¹⁰ El primitivo parteluz se eliminó, junto con el de la Portada de los Apóstoles, en 1599 con el objetivo de ampliar el espacio para facilitar la entrada y salida en los grandes acontecimientos como por ejemplo la entrada de la reliquia de San Mauro o la boda de Felipe III celebrada en abril de ese mismo año.

¹¹ PIVA, P.: *El alma de la piedra: arquitectura medieval*. Barcelona, Lunewerg, 2008; KASARSKA, I. (dir.): *Mise en oeuvre des portails gothiques: architecture et sculpture*. (Celebrado en el Musée de Picardie de Amiens el 19 de enero de 2009). Paris, Picard, 2011; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: “Accessos a l’infinit. Les portalades gòtiques valencianes i la seva iconografia” en ESPAÑOL, Francesca; VALERO, Joan (eds.): *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d’Aragó*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2020, pp. 81-104.

¹² CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 102; BÉRCHEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.*, p. 119.



Fig. 2.- Vista general de los capiteles y arquivoltas.



Fig. 3.- Detalle del guardapolvo.

todos conocido”¹³. Así, la portada con las arquivoltas y los arquillos lobulados incluidos en una de ellas ejercían como elemento simbólico, un arco a través del cual se accedía a la Jerusalén celeste en la tierra.

A estas ideas se suma la de abstracción medieval, recientemente apuntada por Vincent Debais, consistente en el uso de formas abstractas y geométricas para transmitir una serie de ideas

a los espectadores que generalmente gozaban de una elevada formación¹⁴. Esta hipótesis encaja con aquellas portadas que se componen de una o varias arquivoltas de medio punto ejecutadas a base de decoraciones geométricas, sobre todo de arquillos lobulados. En este sentido, la abstracción de las formas de estos elementos arquitectónicos permitía realizar una asociación alegórica entre la portada física del templo y la

¹³ MORENO ALCALDE, M.: “Puertas del Cielo. El arco lobulado en el arte medieval español”, en *Goya*, 295-296 (2003), p. 231. Véase: TORRES BALBÁS, L.: “Nichos y arcos lobulados”, en *Al-Andalus*, 21 (1956) 147-173.

¹⁴ DEBIAIS, Vincent: “La idea de abstracción en la cultura visual medieval”, en *III Simposio Internacional de Cultura Visual. La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen*. Celebrado en la Facultad de Geografía e Historia y en la Facultad de Filosofía de la Universitat de València los días 27, 28 y 29 de octubre de 2021.

puerta simbólica del cielo a partir de una forma abstracta en sus formas geométricas.

En la arquivolta que le sigue se repite la decoración de puntas de diamante o cabezas de clavo que veíamos en la arquivolta exterior, solo que aquí la dovela tiene dos bandas de cabezas de clavo, una en la parte frontal y otra en la parte inferior, y un bocel liso en el vértice. La arquivolta número cinco es quizás la más sencilla de todas, pues carece de decoración y está formada por un sencillo tallado de molduras a base de baquetones de media caña y tondos que crean un juego retranqueado de entrantes y salientes. La arquivolta más próxima a la entrada del templo, por su condición, es la que contiene decoración figurada. Se decora con una sucesión de ángeles con alas, vestidos con ropas talaras y haciendo algún tipo de gesto y acción con las manos, reclinan su cuerpo ligeramente hacia adelante. Estos ángeles se conjugan en sucesión con querubines de cuatro alas que muestran bajo ellas las palmas de las manos. Seguramente se trata de los ángeles celestiales que dan la bienvenida a los fieles al recinto sagrado. Su ubicación en la arquivolta refuerza todavía más el sentido celestial y paradisíaco al que referencian las formas geométricas de la portada. Además, también podrían estar ejerciendo la característica función apotropaica, al ser tenidos como ángeles protectores de las puertas del cielo. Todas las arquivoltas quedan a su vez separadas por un bocel curvo de caña cilíndrica, lo que provoca una sensación de multiplicidad de arquivoltas.

Por último, antes de llegar al vano y siguiendo a la arquivolta decorada con ángeles y querubines, encontramos veintiuna dovelas que conforman el arco del vano de acceso. Se decoran con tres bandas decorativas diferentes. La superior está conformada a base de roleos vegetales de tallos ondulados y hojas. Le sigue un sencillo bocel corrido de media caña bajo el cual se dis-

pone la reiterada decoración de cabezas de clavo. Finalmente, el vértice del sillar está tallado con la característica forma de moldura de bocel de algo más de media caña.

LOS MENSAJES HISTORIADOS: LAS IMÁGENES DE LOS CAPITELAS

En correspondencia con las columnas y las arquivoltas se disponen un total de doce capiteles en los que se narran en imágenes y con un claro sentido religioso y didáctico veinticuatro escenas del Antiguo Testamento correspondientes al Génesis y al Éxodo, desde la Creación hasta la entrega de las leyes a Moisés¹⁵. Todos los pasajes narrados son comunes a las tres culturas que cohabitaban en la ciudad en el momento de la construcción de la portada¹⁶, lo que permitía que todos los habitantes de la urbe pudieran entender el mensaje que se quería transmitir. Este hecho es fundamental a la hora de realizar una correcta lectura de las verdaderas intenciones que se perseguían con la elección y rechazo de unos pasajes u otros de las Sagradas Escrituras. Cada capitel tiene dos caras, una exterior que se encuentra orientada hacia la plaza de la Almoina o el palacio Arzobispal, y otra interior que está orientada hacia el vano de ingreso. En cada una de ellas se exhibe una escena diferente de la secuencia narrativa que discurre de izquierda a derecha del espectador. Las figuras están dispuestas en un profundo altorrelieve sobre un fondo de entrelazos romboidales a modo de calado bordado. La parte superior de las escenas está enmarcada por un dosel arquitectónico compuesto a base de arcos y frontones triangulares coronados por almenas y adornos de borlas y perlas, en una excelsa labor que recuerda al trabajo de filigrana de los objetos suntuarios. Las dos escenas dispuestas en cada capitel quedaban en origen delimitadas por tres columnillas, una de las cuales, situada en el vértice, divi-

¹⁵ El primero en estudiar los tipos iconográficos de los capiteles fue: CHABÁS, R.: *Op. cit.*, p. 5-14. Al que siguieron, ampliaron y corrigieron: CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 85-101 y OÑATE, J. A.: *Op. Cit.*, pp. 15-17.

¹⁶ Cristianos, musulmanes y judíos, con mayor preeminencia de los dos primeros colectivos.

día el capitel en dos por la mitad y separaba una escena de la otra¹⁷.

En los capiteles que se sitúan en la jamba izquierda se narran visualmente a través del uso de los característicos tipos iconográficos de la tradición cristiana los pasajes del Génesis que van desde la Creación hasta el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín (Fig. 4). La secuencia es la siguiente: Capitel 1, cara exterior, escena 1: el Espíritu de Dios flota sobre las aguas (Gn, 1, 1-2); cara interior, escena 2: Creación de los espíritus puros celestiales y los ángeles. Capitel 2, cara exterior, escena 3: Ordenación de los elementos del universo (Gn, 1, 7-19); cara interior, escena 4: Creación de Adán (Gn, 1, 26-27). Capitel 3, cara exterior, escena 5: Creación de Eva (Gn, 1, 26-27); cara interior, escena 6: Pecado Original (Gn, 3, 1-7). Capitel 4, cara exterior, escena 7: Adán y Eva se esconden ante la presencia de Dios (Gn, 3, 8-19); cara

interior, escena 8: Dios viste a la primera pareja (Gn, 3, 20-21). Capitel 5, cara exterior, escena 9: Expulsión del Paraíso (Gn, 3, 24); cara interior, escena 10: Continuación de la expulsión del Paraíso (Gn, 3, 24). En esta escena aparecen representadas las figuras de Adán y Eva justo en el momento en el que abandonan definitivamente el Paraíso, vestidos y agarrados de la mano. A Adán se le representa con una azada echada al hombro referenciando las palabras de Dios recogidas en Gn, 3, 17-19. Por su parte, Eva sujeta con su mano derecha algún artilugio del que únicamente parece conservarse el palo. Quizás, como ocurre con la escena homóloga tallada en uno de los capiteles de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela¹⁸ o en las pinturas murales de la Sala Capitular del Monasterio de Sijena, pueda tratarse de un huso o una rueca que, como la azada de Adán, referencia la dureza y el trabajo al que se tendrán que enfrentar los



Fig. 4.- Vista general de los capiteles del derrame izquierdo de la jamba.

¹⁷ Hasta septiembre de 2022 sólo se conserva una de estas columnas intermedias, la del capitel número doce, el que está más alejado de la puerta a la parte derecha de la misma. Actualmente no se conserva ya que, debido a un acto vandálico, esta pequeña columnilla fue arrancada de su lugar original y perdida para siempre.

¹⁸ En Tudela no se les representa abandonando el Paraíso, sino ya fuera de él ejerciendo sus labores propias: Adán trabajando la tierra con la azada y Eva hilando con la rueca.

primeros padres en su nueva vida alejados del Paraíso¹⁹. Quedaban así representadas las tareas que según la mentalidad medieval debían de realizar tanto la mujer como el hombre según el castigo recibido tras la expulsión del Paraíso. Por último, en el capitel 6, cara exterior, escena 11: Sacrificio y ofrenda de Abel a Dios (Gn, 4, 4); cara interior, escena 12: Caín mata a su hermano Abel (Gn, 4, 8)²⁰.

Aquí se ha de añadir la posible escena que pudo haber tallada en el capitel del primitivo parteluz. Algunos historiadores han especulado con la posibilidad de que hubiera representado un Diluvio Universal²¹. En realidad, más allá de que la portada tuvo un parteluz que se eliminó en 1599, nada se sabe de ello. El hecho de no conservarse ningún vestigio que permita demostrarlo, hace imposible afirmar con rotundidad algo al respecto. Entre el pasaje del asesinato de Abel a manos de su hermano y la primera escena tallada en el capitel número siete, se narran en las Sagradas Escrituras varios hechos que van desde Gn, 4, 17 a Gn, 8, 22. De ellos, el más relevante es el del Diluvio por lo que la hipótesis planteada por estos autores no llega a ser del todo descabellada.

En los capiteles que se sitúan en la jamba derecha se narran visualmente los pasajes del Génesis que van desde la Alianza de Dios con Noé y sus hijos hasta el Sacrificio de Isaac, y los

pasajes del Éxodo desde la Zarza Ardiente hasta la institución de la Ley Mosaica. La primera escena que se dispone en este lado es la que más divergencias ha generado en su interpretación. Mientras que Chabás observa el momento en que los tres hijos de Noé salieron a poblar el mundo²², Cid Priego y Oñate relacionan las dos escenas del capitel con el mismo pasaje, interpretando la primera escena como los hijos de Noé dirigiéndose a la tienda con una capa o manta para cubrir la desnudez de su embriagado padre y, la siguiente, como el momento en que la desnudez de Noé es cubierta por uno de sus hijos²³. Entre estos autores tampoco existe acuerdo a la hora de establecer qué hijo es el que se encarga de cubrir la desnudez de su padre. Chabás afirma que es Cam el que lo cubre, mientras Sem y Jafet se alejan dando la espalda para no ver la vergüenza de su padre²⁴. Por su parte, Cid Priego, basándose en el texto bíblico, afirma que son Sem y Jafet los que cubren a su padre²⁵. Para Oñate es Jafet el encargado de cubrir la desnudez de su padre mientras que Sem somete a Cam²⁶.

Debido a las varias interpretaciones que ha recibido este capitel, es necesario detenerse para hacer unas breves aclaraciones. La escena de la cara interior está compuesta por tres personajes (Fig. 5). A la izquierda de la composición aparecen dos figuras, la de la izquierda vestida con

¹⁹ Se trata de un tipo iconográfico bastante extendido en el Occidente medieval que, con ligeras variantes, es posible encontrar ejecutado con diferentes técnicas y en diferentes soportes. A veces, como ocurre en uno de los capiteles del claustro de la catedral de Pamplona realizado entre 1280 y 1330, Eva abraza a sus dos hijos mientras la rueca queda en un lado. En otras ocasiones, tal y como se aprecia en las pinturas murales ejecutadas en torno al año 1350 en la iglesia de Kirkerup (Dinamarca), Eva, además de sostener a sus dos hijos sobre sus rodillas, está trabajando con la rueca. También es posible encontrar la figura de Eva en solitario, sin la compañía de sus hijos, únicamente trabajando el hilo con la rueca tal y como se encuentra dibujada en la miniatura del margen inferior del folio 23v del Libro de Horas de Taymouth (Yates Thompson 13) de la British Library fechado en el segundo cuarto del siglo XIV. Lo común en todas estas variantes es la figura de Adán, siempre con la azada en la mano, acompañando a Eva.

²⁰ Si el lector desea ampliar el conocimiento sobre estos tipos iconográficos véase: ESCALERA PÉREZ, R.: “La Caída” en GARCÍA MAHIQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*. 7, *Antigua Alianza I*. Madrid, Encuentro, 2022, pp. 54-100. En esta misma obra IGUAL CASTELLÓ, C.: “La descendencia de Adán y Eva”, pp. 114-151.

²¹ OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 21; GARCÍA RODRÍGUEZ, A.: *Op. cit.*, p. 21.

²² CHABÁS, R.: *Op. cit.*, pp. 9-10.

²³ CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 95. OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 16.

²⁴ CHABÁS, R.: *Op. cit.*, p. 10.

²⁵ CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 95.

²⁶ OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 16. Oñate es el primero en advertir y atribuir cierta importancia a la escena que se desarrolla detrás del acto principal en la que un personaje que sujeta una espada, parece expulsar a otro de la estancia.



Fig. 5.- Vista en detalle de la cara interior del séptimo capitel. Alianza de Dios con Noé y sus hijos.

ropas talaras y la de la derecha con una especie de túnica. Ambas carecen de barba y sus rasgos faciales permiten asociarlos a personajes jóvenes. Seguramente se trata de Sem y Jafet. Frente a ellos, igualmente vestido con ropas talaras, pero ahora caracterizado con barba, se encuentra, probablemente, la figura de Noé. Tanto

Noé como sus hijos están mirando hacia arriba, en dirección al vértice del capitel, lo que hace pensar que debió de haber algún elemento que, como en el caso de los capiteles de la vocación de Abraham y la entrega de las tablas de la ley a Moisés, hacía referencia a la revelación divina ante Noé y sus hijos. Además, Noé junta sus manos en actitud de oración y piedad. Quizás, por ser Cam considerado un personaje negativo tras haber recibido la maldición de su padre y la condena de Dios por descubrir la desnudez y embriaguez de Noé, se obvió su presencia en esta escena (Gn, 9, 24-25).

Por lo tanto, tras este análisis minucioso del tipo iconográfico, la tradición cultural convencionalizada y las Sagradas Escrituras, es posible afirmar, con ciertas precauciones, que en la cara interior del capitel 7, escena 13, se encuentra representado uno de los instantes que se producen tras el desembarco del arca (Gn, 8, 15-19) y los sacrificios que Noé ofrece a Dios (Gn, 8, 20-21), el momento en que Dios establece la Alianza, el pacto, con Noé y sus hijos Sem y Jafet (Gn, 9, 8-17)²⁷.

Por su lado, en la cara exterior, escena 14, se narran de manera sinóptica dos momentos distintos de la historia de Noé y su descendencia²⁸. En primer término, aparece la embriaguez y desnudo de Noé que, como es habitual en este tipo iconográfico, se encuentra recostado en el suelo, y Sem o Jafet cubren su desnudez echando una capa sobre el cuerpo de su padre (Gn, 9, 20-23). En segundo término, hay una figura

²⁷ Aunque el tipo iconográfico se aleja un poco de la tradición cultural convencionalizada y de la habitual imagen utilizada para representar este momento, pues faltan algunos elementos de cierta relevancia como por ejemplo el arcoíris o la misma presencia divina (quizás perdidos por el paso del tiempo) que son comunes a casi todas las representaciones, no parece descabellada la interpretación y aproximación al significado propuesta. Además, cabe apuntar, que es una imagen que, a pesar de seguir un patrón definido y establecido como ocurre por ejemplo con el tipo iconográfico del Pecado Original, presenta muchas variantes iconográficas. Valgan como ejemplos de esta diversidad iconográfica la representación del f. 5 del *Génesis de Viena*, la representación del f. 16v del *Hexateuco de Canterbury* o la representación de la capilla palatina de Palermo en la que se utiliza el método simultáneo. Véase: VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L.: “El ciclo del diluvio” en GARCÍA MAHIQUES, R. (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 7, Antigua Alianza I*. Madrid, Encuentro, 2022, pp. 231-236.

²⁸ La narración sinóptica de método simultáneo fue un recurso utilizado para mostrar la secuencia más completa para que se entendiera mejor el mensaje o mensajes que se querían transmitir. Un buen ejemplo es el tipo iconográfico del Pecado Original en el que Eva coge la manzana y aún sin haber cometido el pecado de comérsela, tanto ella como Adán cubren su sexo y se llevan las manos a la garganta en actitud de angustia por el pecado que, todavía, no han cometido. Así, se resume en una imagen tanto el pecado cometido, como las consecuencias de este.

que sujeta con su mano derecha una espada que apoya en su hombro, mientras que con la izquierda parece empujar al personaje que se sitúa frente a él, a la izquierda de la composición. Este personaje da la espalda a la escena principal y parece abandonar el lugar contra su voluntad, con los brazos flexionados y las manos abiertas, con las palmas mirando al frente, en clara actitud de rechazo a la acción a la que se le está sometiendo. Seguramente se trate del momento de la maldición y “destierro” de Cam pues, como se aprecia en la imagen, es forzado mediante un gesto admonitorio a abandonar la estancia (Gn, 9, 24-25) (Fig. 6)²⁹. Según los especialistas, este tipo iconográfico quedó visualizado en dos variantes, la que “Noé bendice a Sem y Jafet, quedando Cam excluido de dicha bendición” como se aprecia en el *Hexateuco de Canterbury*, y la que “Noé maldice a Cam” como en la Biblia de Pamplona I³⁰. Quizás la del Palau sea otra de las variantes iconográficas de este tipo iconográfico en la que Cam ni queda excluido de la bendición ni es amonestado por Noé, sino que, para significar su maldición, es directamente expulsado de la escena por otro personaje.

Este dato puede explicar la ausencia de Cam en la escena anterior, hecho que podría reforzar la hipótesis relacionada con la intención de transmitir a los espectadores un mensaje conectado con la idea de expulsión, marginación, desposesión y apartamiento que se defendía desde los poderes cristianos dirigido hacia los andalusíes que habitaban en el territorio³¹.



Fig. 6.- Vista en detalle de la cara exterior del séptimo capitel. Sem o Jafet cubren la desnudez de Noé.

La secuencia narrativa sigue en el resto de capiteles con la historia de Abraham: Capitel 8, cara interior, escena 15: Visión y vocación de Abraham (Gn, 12, 7); cara exterior, escena 16: Abraham se dirige al monte Betel (Gn, 12, 8). Capitel 9, cara interior, escena 17: Preparación del sacrificio de Isaac (Gn, 22, 3); cara exterior, escena 18: Sacrificio de Isaac (Gn, 22, 9-18). Capitel 10, cara interior, escena 19: Aparición de los tres ángeles a Abraham en Mambré (Gn, 18,

²⁹ La idea de maldición y expulsión queda reforzada por la espada que sustenta el personaje, como elemento amenazante y protector. Aquí, como ocurre en la escena número nueve situada en la cara exterior del capitel cinco, la espada desempeña un papel fundamental en relación a esta idea de expulsión y destierro. En la escena mencionada el ángel o querubín que guarda el Paraíso del que han sido expulsados Adán y Eva también sostiene una espada de similares características en sus manos, lo que refuerza el paralelismo entre las dos escenas con base en la idea de expulsión y custodia del lugar del que se expulsa.

³⁰ VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L.: *Op. cit.*, p. 258.

³¹ TORRÓ, J.: “Expellere sarracenos. Expulsions, reassentaments i emigració dels musulmans del Regne de València després de la conquesta cristiana (1233-1348)” en SABATÉ i CURULL, Flocel (coord.): *Poblacions rebutjades, poblacions desplaçades: (Europa medieval)*. Lleida, Pagès, 2019.

1-5); cara exterior, escena 20: Abraham agasaja a sus huéspedes (Gn, 18, 4-8)³².

El programa visual de los capiteles finaliza con cuatro pasajes del Éxodo referentes a la vida de Moisés. En la cara interior del capitel 11, escena 21: Moisés contempla la zarza ardiente (Éx, 3, 1-22); cara exterior, escena 22: La vara de Moisés se convierte en serpiente (Éx, 4, 1-4)³³. Capitel 12, cara interior, escena 23: Moisés instituye los jueces del pueblo de Israel tras el consejo de su suegro (Éx, 18, 13-26)³⁴; cara exterior, escena 24: Moisés recibe las Tablas de la Ley (Éx, 31, 18).

EL PASADO QUE LEGITIMA EL PRESENTE: EL PAPEL DEL MENSAJE DE LOS CAPITELAS A PARTIR DE UNA RELECTURA EN CLAVE SOCIOCULTURAL

Hay varios hechos que sugieren que las escenas talladas en los capiteles se eligieron persiguiendo objetivos que iban más allá de la pura doctrina cristiana³⁵. En primer lugar, la elección de unos pasajes determinados y la no elección de otros, y la elección de las historias de unos personajes bíblicos concretos en detrimento de otros, responde a un conjunto de decisiones tomadas conscientemente y condicionadas por un momento social y cultural concreto. En este caso, el que atravesaba la ciudad de Valencia justo después de la conquista cristiana, momento de construcción y concepción del programa

iconográfico de la portada que, coincidía con la construcción de una nueva ciudad y un nuevo reino cristiano.

En segundo lugar, la del Palau es la única portada de todas las que se han atribuido a la escuela ilerdense en cuyos capiteles se narran escenas de carácter religioso. Lo habitual en esta escuela es que los capiteles, al igual que el resto de elementos que se pueden ornamentar, se decoran con motivos geométricos y vegetales entrelazados con animales, reales o fantásticos, o seres humanos atrapados entre ellos. Esto se puede explicar desde dos perspectivas: la de la madurez o cambio de la escuela en dirección a una temática diferente a la que venía ejecutando años atrás, o a la intención de los promotores y escultores, tenidos como mediadores del lenguaje, de formular un dispositivo visual mediante la elección de unos temas concretos que configuraban un programa iconográfico preciso, pensado y adaptado a un contexto y a unas necesidades específicas, determinadas de nuevo por el contexto social que vivía Valencia en aquel momento. Es el cambio y la propia escasez y ausencia de este tipo de programas en la escultura de las portadas de la escuela ilerdense lo que refuerza la hipótesis y la interpretación y relectura de las imágenes en función del contexto sociocultural en el que fueron concebidas y que, sin duda, las condicionó.

³² Aquí, según Chabás, hubo un error en la talla y colocación de estos dos capiteles durante las obras originales de la portada afirmando que, según el orden cronológico de los acontecimientos narrados en el Génesis, el capitel número 9 debería ser el 10 y viceversa, y la escena 20 debería de ir antes que la 19: CHABÁS, R.: *Op. cit.*, pp. 11-13. Por otro lado, según Oñate, no existe ningún error en la colocación y talla de estos capiteles ya que se colocaron siguiendo el orden lógico religioso del canon romano de la santa misa: OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 17, nota 8.

³³ Es una de las escenas más difíciles de interpretar ya que su estado de conservación es muy deficiente. A la derecha se observa una figura masculina vestida con ropajes talaros que parece elevar ambas manos en actitud orante. Los especialistas dicen que a la izquierda de la composición debía de estar la vara-serpiente, hoy desaparecida. CID PRIEGO, Carlos, 1953, p. 99.

³⁴ Respecto a la identificación de la escena 23, tallada en la cara interna del capitel 12, existen, de nuevo, discrepancias entre los especialistas. Mientras que para Chabás muestra el momento en que Moisés instituye los jueces del pueblo (Éx, 18, 13-26), para Cid Priego y Oñate se muestra el momento en que Moisés, antes de subir al Sinaí, habla a los ancianos que aguardan hasta su llegada (Éx, 24, 12-14). CHABÁS, R.: *Op. cit.*, p. 14; CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 99; OÑATE, J. A.: *Op. cit.*, p. 17.

³⁵ Esta relectura, con base en la influencia del contexto sociocultural en la elección y concepción del programa iconográfico de los capiteles de la portada del Palau de la catedral de Valencia y la relación directa entre los pasajes elegidos y los acontecimientos y las acciones y decisiones contemporáneas tomadas por los diferentes poderes de la ciudad, se puso de manifiesto en DÍAZ GARCÍA, E. J.: *Márgenes y marginados en el arte medieval. Iconografía marginal en la ciudad de Valencia: San Juan del Hospital, Lonja y Catedral*. Trabajo Final de Máster del Máster Universitario en Patrimonio Cultural: Identificación, análisis y gestión. Curso 2017-2018. València, Universitat de València, pp. 82-85.

Por ello, es muy probable que los pasajes elegidos a conciencia, fueran concebidos para establecer analogías entre el presente valenciano y el pasado bíblico. Así, se utilizan personajes y pasajes bíblicos del pasado para analizar situaciones del presente y legitimarlas con base en a las Sagradas Escrituras que conocía la mayor parte de la población. Además, seleccionando ciertos personajes bíblicos e ignorando otros, se mostraban los ejemplos que se debían de seguir y rechazar para ser buen cristiano. En este sentido, los objetivos que se perseguían eran el de asemejar y guiar las conductas del pueblo cristiano y marginar al musulmán. De modo que, se lanzaban una serie de mensajes que legitimaban las acciones de unos e intentaban mostrarles los ejemplos a seguir con el fin de regir su vida por el camino correcto, y marginaban a los otros para hacerles ver que las decisiones que se estaban tomando respecto a su comunidad quedaban legitimadas por las Sagradas Escrituras.

Es, en este punto, donde se pone de manifiesto y queda patente la estrecha similitud entre las historias sagradas que se cuentan en los capiteles y el momento social y cultural que atravesaba la ciudad. En primer lugar, en los seis capiteles situados en la izquierda, se tallaron las escenas pertenecientes al Génesis que narran el caos primigenio, la creación del mundo, la vida de los primeros seres humanos, su primer pecado y sus primeras disputas derivadas de la envidia entre personas. Estas imágenes no sólo muestran los primeros pasos históricos de la Creación y formación del mundo y la humanidad según la Iglesia, sino también sus primeros conflictos, poniendo especial énfasis en los ejemplos negativos que se han de rechazar reflejados en el Pecado Original, entendido en el momento como pecado carnal y de soberbia, y el

fratricidio entre hermanos, mostrando los conflictos que pueden causar un desorden social severo. Estas narraciones bíblicas elegidas por los promotores de la obra, acaso el propio fray Andrés de Albalat, Jaime I o los matrimonios de los canecillos, expresan lo que acaecía en Valencia en los momentos en los que se concibió el programa iconográfico de la portada. Por un lado, la creación de una nueva ciudad y de un nuevo reino que se añadían al cristianismo occidental. Por otro, el caos provocado por la conquista debido a la fuerte ruptura cultural entre cristianos y andalusíes, y las posteriores revueltas de los musulmanes que reclamaban su territorio. El caos provocado por los reasentamientos y por el proceso de repoblación-colonización³⁶ que conllevaron un fuerte sentimiento de desarraigo entre los desplazados y desposeídos andalusíes, y los nuevos colonos cristianos llegados a Valencia. Por último, el dispositivo visual plasmado en los seis primeros capiteles también trasladaba un mensaje de cariz admonitorio y moralizante a través del cual se advertía de las consecuencias negativas de las malas acciones³⁷. Se legitimaba así la idea de expulsión, marginación, desposesión, desplazamiento y condena³⁸, que se aplicarían a aquellos que ignoraran las nuevas normas y provocaran un desorden social.

En segundo lugar, en el primer capitel del lado derecho aparecen Sem, Jafet y Noé como ejemplos de buenos cristianos, aquellos elegidos y salvados por la divinidad para repoblar el mundo y perpetuar la especie humana “como origen de la diversidad de razas humanas”³⁹. Así, se podían sentir identificados aquellos que habían apoyado y acompañado a Jaime I en sus hazañas y que habían recibido su merecida recompensa en la nueva tierra prometida por el rey⁴⁰. También aparece Cam, pero en su caso, como

³⁶ LÓPEZ ELUM, P.: *La conquista y repoblación valenciana durante el reinado de Jaime I*. Valencia, Pedro López Elum, 1995.

³⁷ Valgan como ejemplo las escenas talladas en el capitel número 6 que claramente ponen de relieve el buscado antagonismo entre las acciones positivas reflejadas en ciertos personajes y las negativas reflejadas en otros.

³⁸ Cabe apuntar que en los capiteles de la portada se dedican un total de tres escenas para representar la Expulsión del Paraíso de Adán y Eva, hecho que resulta relevante.

³⁹ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 147.

⁴⁰ Testigo de esa promisión de tierras y su reparto es el conocido *Llibre del Repartiment*. FERRANDO i FRANCÉS, A.: *Llibre del Repartiment de València*. València, Vicente García, 1984.

el ejemplo negativo que se ha de rechazar y expulsar. Así, los ideólogos del programa iconográfico, exhortaban a la tan deseada y buscada expulsión de los andalusíes⁴¹, manifestados en la figura de Cam, del nuevo territorio cristiano, ideal perseguido desde años antes de la conquista de Valencia⁴². De igual modo, también se mostraba a todos los habitantes de la urbe las consecuencias y el destino que conllevaba romper el orden social establecido o cometer algún pecado.

En tercer lugar, tallados en los capiteles 8 a 10, se encuentran los pasajes que tienen como protagonista la figura de Abraham. Abraham, descendiente de los hijos de Noé, desempeña un papel fundamental como ejemplo de fe, siendo el primer padre en la fe de la historia. De nuevo, se muestra un personaje del Antiguo Testamento como ejemplo de buen cristiano que profesa una enorme fidelidad a Dios y por lo cual recibe su recompensa: la concepción de su hijo Isaac y, tras el sacrificio de este, la promesa de una nueva tierra para el pueblo de Dios, muestra de que quien sigue fielmente el camino indicado por el Señor llegará a alcanzar la gloria⁴³. Así se incitaba a los nuevos pobladores a tomar esta figura como modelo a seguir. Aquí se ha de mencionar la importancia respecto a la elección de la historia de Abraham e Isaac en detrimento de la de Ismael. De nuevo la explicación puede encontrarse a través de una relectura en clave sociocultural. Ismael, hijo de Abraham y Agar, la esclava egipcia que servía en su casa (Gn, 16, 1-16), era el ascendiente del pueblo musulmán,

del cual descendía el propio Mahoma. El hecho de que se margine esta historia es relevante y responde de nuevo a los acontecimientos que estaban ocurriendo en la urbe: expulsión y marginación de los andalusíes. Probablemente, ignorando la parte de las Sagradas Escrituras que referenciaba al pueblo musulmán, se buscaba desde la principal institución eclesiástica de Valencia, impulsar a la expulsión de los sarracenos o a su marginación en determinados lugares, tal y como se llevó a cabo en algunas zonas del reino⁴⁴.

Por último, en la culminación del programa iconográfico se encuentran tallados los pasajes en los que se narra la institución de los jueces y la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés para regir a su pueblo en la nueva tierra prometida (Fig. 7). El hecho de que se eligieran escenas del Éxodo responde claramente al propio éxodo que se estaba viviendo en aquel momento con una gran cantidad de colonos cristianos llegando a la ciudad de Valencia para poblarla. Así, estas escenas son una equivalencia histórica buscada a propósito que rememoraba el momento en el que el pueblo de Dios abandonaba su lugar de origen para instalarse en la nueva tierra prometida, en este caso, la ciudad recién conquistada.

Además, las escenas mencionadas servían también para la legitimación de dos hechos que ocurrieron casi contemporáneamente a la construcción de la portada. Por un lado, la entrega y sanción del *Costum* en 1238, cuya primera reforma y cambio de denominación a *Furs* se lle-

⁴¹ Realmente, más que la expulsión, que era algo inviable para la subsistencia y el sostenimiento del reino de lo que eran conscientes la Iglesia y el rey, se produjo un proceso de marginación, desposesión y reubicación dentro del propio territorio.

⁴² TORRÓ, Josep, 2019, pp. 75-85. Tanto la Iglesia como Jaime I persiguieron, al menos de manera ideal, este objetivo, pero ambos sabían que la presencia de los sarracenos en el reino era totalmente necesaria para su correcto funcionamiento. Desde Roma, el papa Clemente IV exhortó y denunció reiteradamente que se llevara a cabo la expulsión. Quizás por este motivo, la Iglesia, obedeciendo lo establecido por el papa, buscó de esta manera transmitir el mensaje a los fieles desde la propia institución. Acontecimientos como la guerra de Al-Azraq (1247-1248) provocaron en Jaime I una verdadera intención de expulsar de manera efectiva a los musulmanes del reino, lo que generó algunos conflictos internos entre cristianos que defendían la presencia de campesinos musulmanes en sus tierras. Así, el hecho de que se colocaran ejemplos de buenos cristianos (Noé, Abraham, Moisés) goza de mayor relevancia dentro del mensaje moral que se quería transmitir. Finalmente, la expulsión completa nunca se llevó a cabo, más bien se produjeron una serie de reasentamientos de musulmanes en algunas zonas determinadas del reino. Véase también: TORRÓ, Josep, 2006, pp. 73-107.

⁴³ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 147.

⁴⁴ TORRÓ, J.: *Op. cit.*, p. 72.



Fig. 7.- Capitel número 12. A la izquierda, institución de los Jueces de Israel, a la derecha, entrega de las Tablas de la Ley a Moisés.

vó a cabo en 1250, momento en que ya se planteaba crear una legislación aplicable a todo el realengo⁴⁵, y posiblemente la portada ya estaba en construcción. A este hecho, podemos sumar, si se acepta la fecha de 1262 como el inicio de la construcción de la portada, la aprobación de la *Costum valenciana* como los nuevos *Furs de Valencia* en las cortes de 1261, con el objetivo de hacerlo extensible para todo el reino, amparando de esta manera y definitivamente todo el

territorio bajo una misma legislación⁴⁶. Así, se trataba de justificar en el pasado la entrega de un texto legal presente, estableciendo una clara y directa analogía entre los *Furs* y la Ley entregada a Moisés⁴⁷. Por otro, la institución de los *Jurats*⁴⁸ y la presencia del poder político del Justicia, cuya sede y cárcel se encontraban frente a la Portada del Palau⁴⁹.

De este modo, mediante la lectura del programa visual de los capiteles, el espectador podía “establecer un paralelismo entre el ciclo que va desde una *terra inanis et vacua* a la entrega de *duas tabulas testimonii lapideas* para regir al pueblo en la tierra prometida”⁵⁰. Camino que perfectamente podía ser comprendido por las tres comunidades y que sin duda buscaba establecer unas analogías históricas con el objetivo de legitimar en el pasado los diferentes procesos y acontecimientos que se estaban llevando a cabo en el presente, la Valencia recién conquistada.

CUMPLIR SUS DEBERES, ALCANZAR LA FAMA Y LA ETERNIDAD: LOS CANECILLOS DEL ALERO

Los canecillos que sustentan el alero han perdido aquí la utilidad y significado tradicional que desempeñaron en el lenguaje románico. El canecillo o modillón es un elemento arquitectónico cuya función estructural es la de sustentar el alero o tejeroz que sobresale del muro. En origen eran las cabezas de las vigas de madera que sustentaban la techumbre y que apoyaban sobre los muros dejando sus extremos a la vista. El románico llevó un paso más allá la utilidad de los canecillos, añadiendo a la función estructu-

⁴⁵ LÓPEZ ELUM, P.: *Los orígenes de los Furs de València y de las Cortes en el siglo XIII*. València, Pedro López Elum, 2001.

⁴⁶ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148; GUINOT RODRÍGUEZ, E.: “De los fueros locales al fuero valenciano en el marco del proceso de instauración de la sociedad feudal del siglo XIII en el Reino de Valencia”, en *Studia Historica. Historia Medieval*, 35, vol. 2 (2017), 37-62.

⁴⁷ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148; DÍAZ GARCÍA, E.J.: *Op. cit.*, pp. 84-85. Teniendo en cuenta los conflictos que generó, y el rechazo por parte de algunos sectores de la población que querían seguir manteniendo sus fueros de origen, se entiende de inmediato la necesidad de buscar una vía de legitimación en la que apoyar esta acción.

⁴⁸ NARBONA VIZCAÍNO, R.: “La justicia municipal en el reino de Valencia (ss. XIII-XV)”, en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 18 (2012-2014) 347-357.

⁴⁹ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148; BERNABEU BORJA, S.: “La praxis política dels Jurats de la ciutat de València. Segles XIV-XV”, en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 20 (2017-2018) 138-141.

⁵⁰ SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 148.

ral la simbólica. En este sentido, comenzaron a tallarse en ellos una variopinta serie de imágenes: cabezas de animales; animales reales y fantásticos; seres híbridos; cabezas antropomorfas caracterizadas de diversas maneras; monstruos y cabezas monstruosas; personajes varios tales como músicos, bailarinas, exhibicionistas, etc.; escenas sexuales; escenas de la vida cotidiana y un largo etcétera. El denominador común de todas ellas es el carácter grotesco, procaz y obsceno. Generalmente eran imágenes con connotaciones de claro carácter negativo que se utilizaban para diversos fines que iban desde lo apotropaico a lo admonitorio, pasando por lo adoctrinador.

Como se ha indicado más arriba, en la portada valenciana han perdido por completo esta uti-

lidad, y su significado y función han cambiado por completo. Bien es cierto que se representan cabezas humanas, algo muy habitual en los canchillos, pero aquí no son cabezas genéricas, sino cabezas con rostros individualizados e identificados, concebidos con una clara intención de dignificación. Se trata de los retratos de siete hombres y siete mujeres, cuyos nombres y estados aparecen labrados entre ellos (Fig. 8)⁵¹. Son siete matrimonios reales sobre los que corre la leyenda del mito repoblador que habla del traslado masivo de mujeres procedentes de Lleida para casarse con los hombres que participaron en la conquista de Valencia⁵². Lo más probable es que se trate de matrimonios de bienhechores y donantes, los cuales sufragaron los costes de la construcción de la portada⁵³. Dejando de lado



Fig. 8.- Bertrán am na Berenguela sa muler.

⁵¹ Si el lector desea ampliar información sobre estos elementos véase: CID PRIEGO, C.: *Op. cit.* (1953) 105-109 y 112-115; BÉRCHEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.* pp. 19-25 y pp. 103-110.

⁵² TOMIC, P.: *Histories e conquestes del realme d'Aragó e principat de Catalunya*. Barcelona, Afers, 2009, pp. 235-236. Esta leyenda se pone por escrito por primera vez en torno al año 1438 de la mano de Pere Tomic y se publica originariamente en Barcelona en 1495; BEUTER, Pere Antoni, 1551, f. 108r-v; BÉRCHEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.*, pp. 103-109; SERRA DESFILIS, A.: *Op. cit.*, p. 146.

⁵³ “Es posible que dichas cabezas representen bienhechores insignes de la iglesia, o los que contribuyeron a la construcción de la portada”: SANCHIS SIVERA, J.: *Op. cit.*, 1909. p. 74, nota 2.

las especulaciones, lo que sí es cierto es que se trata del “primer retrato colectivo de unos pobladores nobles llegados a la ciudad de Valencia en el siglo XIII”⁵⁴.

Estos elementos arquitectónico-esculturales completan y redondean el sentido del mensaje de la portada. Además de cumplir con sus obligaciones como patronos, aportando los recursos económicos necesarios para el desarrollo de las obras, también alcanzaron la fama y la eternidad siendo exhibidos públicamente ante los habitantes de la urbe, tanto los coetáneos como los de los siglos siguientes que aún hoy en día observan asombrados estas excelentes esculturas. Desde sus inicios, ejercieron una doble función como reflejo de los primeros pobladores cristianos de la ciudad y como patrocinadores de las primeras obras cristianas del nuevo edificio que debía de funcionar como estandarte de la nueva religión predominante en la urbe. Se establece de nuevo una analogía y una conexión directa entre el pasado y el presente. En los capiteles se narran las historias de Noé y Abraham como ejemplos pretéritos de fe y de buenos cristianos. Gracias a ello obtuvieron la recompensa divina siendo elegidos para perpetuar la especie en la nueva tierra prometida. De igual manera ocurrió con Moisés, elegido para salvar al pueblo de Israel y llevarlo a una tierra prometida que se regiría en base a unas leyes proporcionadas por el Creador.

Del mismo modo, los matrimonios de los canecillos se exhibían en la portada para que ejercieran como ejemplos de buenos cristianos y de la nueva fe que se debía de profesar en la ciudad, para que los colonos que llegaban a Valencia tuvieran un modelo cercano, real y de carne y

hueso, a seguir. Siete prohombres y “promujeres”, acaso reflejo de los siete *Jurats* de la ciudad instituidos en 1245⁵⁵, que debían de ejercer como abanderados del nuevo poder político cristiano regido por una legislación propia. Se ensalzaba así también el sacramento del matrimonio y la vida en pareja como el correcto camino a seguir, fomentando esta institución de carácter procreador para conseguir nuevos pobladores nacidos en la urbe, los primeros valencianos cristianos nacidos en Valencia tras la conquista.

A MODO DE COROLARIO

Con el propósito de cumplir los objetivos para los cuales han sido pensados, diseñados y programados, los mensajes que se transmiten a través de los diferentes canales de comunicación buscan adaptarse a la sociedad y a la cultura que los consume y a la que van destinados. Asimismo, el contexto sociocultural influye y afecta de manera directa en la concepción y configuración de estos mensajes. El dispositivo visual elegido para la portada del Palau de la catedral de Valencia es un buen ejemplo de ello. Como se ha visto, los poderes laico y eclesiástico buscaron, a través del lenguaje de la imagen, encontrar el mensaje más adecuado, aquel que les permitía legitimar las decisiones y acciones que estaban llevando a cabo en ese momento, y “reflejar” en el pasado los acontecimientos que estaban ocurriendo en el presente. Además, a través de la exhibición de ciertos personajes, tanto negativos como positivos, tanto bíblicos como contemporáneos, lanzaban mensajes de tipo adoctrinador y admonitorio con el fin de regir la vida de los habitantes de la ciudad.

⁵⁴ BÉRCHEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: *Op. cit.*, p. 109.

⁵⁵ NARBONA VIZCAÍNO, R.: “Algunas reflexiones sobre la participación vecinal en el gobierno de las ciudades de la Corona de Aragón (ss. XII-XV)”, en *Res Publica*, 10 (2007) 113-150.