

## Cuenco de Paterna del siglo XIV con escena sodomítica

Martín Almagro-Gorbea

Real Academia de la Historia. Madrid ✉ 

Xaverio Ballester

Universidad de Valencia ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/dmae.96336>

**Resumen:** Estudio de un cuenco de Paterna del siglo XIV hallado en aguas de Cullera (Valencia). La pieza contiene una interesante representación de un acto de sodomía en el que intervienen tres personajes. Se describe la pieza y se estudia la vestimenta representada. El análisis estilístico de la representación pintada en el interior del cuenco indica que se fabricó en Paterna hacia el 1350–1375. El análisis iconográfico lleva a relacionar esta escena con las campañas contra la sodomía del siglo XIV, sin excluir que pudiera ilustrar una literatura oral popular de carácter pornográfico y soez que no se ha conservado.

**Palabras clave:** Cerámica de Paterna. Clasificación estilística. Siglo XIV. Sodomía. Historia del traje. Literatura oral popular.

### ENG 14th century Bowl from Paterna with a sodomitic scene

**Abstract:** Study of a 14th century bowl from Paterna (Valencia, Spain) found in the see near Cullera (Valencia). The bowl is decorated with an interesting representation of an act of sodomy in which three characters participate. The piece is described and the clothing represented are studied. Stylistic analysis of the painted representation on the inside of the bowl indicates that it was probably made in Paterna around 1350–1375. The iconographic analysis of the interesting scene leads to a historical relationship with the campaigns against sodomy of the 14th century, without excluding that it could illustrate popular oral literature of a pornographic and profane nature that has not been preserved.

**Keywords:** Paterna ware. Bowl. Stylistic classification. XIV century. Sodomy. History of the suit. Popular oral literature.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Procedencia y descripción. 3. Clasificación estilística. 4. El “Taller de la flor exáptera”. 5. Estudio iconográfico: interpretación, contexto histórico e ideología. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía

**Cómo citar:** Almagro-Gorbea, M.; Ballester, X. (2024). Cuenco de Paterna del siglo XIV con escena sodomítica. *De Medio Aevo* 13/2, 509-522. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.96336>

### 1. Introducción

Este artículo da a conocer un interesante cuenco pintado de cerámica de Paterna de la segunda mitad del siglo XIV, que apareció hace años en el fondo del mar en Cullera, Valencia. Su iconografía ha despertado interés, pero la pieza seguía prácticamente inédita. Este cuenco documenta la existencia de producciones de cerámicas pintadas populares con temas sexuales hasta ahora apenas señaladas en las colecciones y museos. Un detallado estudio estilístico de la pieza ha permitido precisar su procedencia, su

taller y su cronología. La representación ofrece indudable interés por documentar la forma de vestir, pero, sobre todo, su análisis iconográfico permite relacionarla con la lucha contra la sodomía en el siglo XIV, al mismo tiempo que parece ilustrar una literatura oral popular de carácter pornográfico y soez, que no se ha conservado.

### 2. Procedencia y descripción

Por azar, llegó a nuestro conocimiento la existencia de una pieza cerámica con una inusual iconografía



Fig. 1. Cuenco hallado en el mar cerca de Cullera, Valencia (Foto: Laura Pellicer).

(fig. 1)<sup>1</sup>. Dicha pieza se halla en posesión particular dentro de una misma familia desde hace varias generaciones. La cerámica fue literalmente *pescada* hace años en las aguas de Cullera (Valencia), a unas 22-25 brazas de la costa, al quedar enganchada en las redes de arrastre de un antepasado de los actuales propietarios, siendo la única cerámica de cuya recuperación se tenga noticia en aquella zona.

La pieza está partida aproximadamente por la mitad, pero se ha preservado prácticamente íntegra, y su estado de conservación es bueno, si bien, como es lógico, presenta algunas decoloraciones e incrustaciones de elementos biológicos calcáreos propios de su prolongada estancia en el fondo marino.

Esta pieza cerámica está hecha a torno, con un barro de color rojizo claro, que tiende a una coloración amarillenta hacia el exterior (figs. 2 a 4). La arcilla está bien depurada y es de óptima calidad, características que permiten atribuirle a un taller de Paterna, como confirma su decoración (*vide infra*). El cuenco ofrece un diámetro de unos 20 centímetros

y una altura de unos 6 centímetros, mientras que su peso es de 556 gramos.

Este cuenco tiene la forma de un casquete esférico bastante profundo, con un borde simple ligeramente apuntado, por lo que puede considerarse una escudilla, *escudella* o *scutella*, según el vocabulario de la época, que se utilizaría para tomar sopas y platos caldosos<sup>2</sup>. Se apoya en un pie anular cuyo borde externo es casi vertical, mientras que el interno está inclinado unos 45°. El centro de este pie anular aparece ligeramente realzado y, además, ofrece una perforación hecha antes de la cocción para pasar una cuerda que facilitara colgar el vaso (figs. 3 y 4).

El cuenco ofrece el exterior alisado con cuidado, lo que deja ver el color amarillento del barro, mientras que todo el interior está cubierto con una capa de barniz estannífero de color blanco, toda ella ligeramente craquelada. Sobre esta capa estannífera se ha pintado, paralela al borde, una banda lisa de color manganeso, que deja un pequeño espacio, a modo de banda blanca, hasta el borde del cuenco. Estas

<sup>1</sup> Todas las fotografías de la pieza son obra de Laura Pellicer, aquí reproducidas con permiso de la autora. Conste nuestra gratitud por la realización de las mismas.

<sup>2</sup> Jaume Coll Conesa, *La cerámica valenciana (Apuntes para una Síntesis)* (Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica, 2007), 65 [= [https://files.manisesonline.es/historia\\_ceramica\\_valenciana\\_avec\\_jaume\\_coll.pdf](https://files.manisesonline.es/historia_ceramica_valenciana_avec_jaume_coll.pdf); consultado 2022.6.8].



Fig. 2. Vista inferior del cuenco de Cullera  
(Foto: Laura Pellicer).



Fig. 3. Perfil del cuenco de Cullera  
(Foto: Laura Pellicer).



Fig. 4. Vista lateral del cuenco de Cullera (Foto: Laura Pellicer).

dos bandas delimitan la zona decorada del interior, que carece de cualquier otro elemento de referencia en la interesante decoración del cuenco, pintada toda ella en manganeso (fig. 1).

La decoración esencial del cuenco consiste en una escena con tres figuras humanas, que se describe y analiza más adelante. Las figuras prácticamente ocupan todo el campo, que, además, queda cubierto por pequeños motivos complementarios con un auténtico sentido de *horror uacui*, pues dichos motivos aparecen tanto por todo el campo decorativo como, incluso, entre las figuras. El motivo más visible lo constituyen grupos de seis pequeños círculos rellenos de manganeso y unidos por finos trazos rectos a modo de una flor *hexapétala*, aunque en algún caso los círculos pueden ser cinco, cuatro o incluso solo tres. Otro motivo complementario son pequeños grupos de tres, cuatro o cinco puntos de manganeso dispuestos en forma circular en los espacios que quedan entre los motivos anteriores.

### 3. Clasificación estilística

Las características generales de la pieza permiten adscribirla, sin duda, a la cerámica tradicional valenciana, cuyos centros históricos principales han sido las entre sí no lejanas localidades de Paterna y Manises, en la provincia de Valencia. Sin embargo, sus características particulares llevan a considerarla una producción próxima a las cerámicas en verde y manganeso de Paterna<sup>3</sup>, con ese «color verde,

que va a caracterizar a la cerámica denominada de Paterna»,<sup>4</sup> y donde la documentación conservada indica la existencia de dos barrios de talleres alfareros, uno las *ollerías menors*, situadas a lo largo del camino de Liria, y otro las *ollerías majors*, datos que han completado las excavaciones arqueológicas, que también han localizado talleres y otros restos de alfares en Manises, lo que ha permitido conocer con precisión las técnicas de producción alfarera<sup>5</sup>. Sin embargo, el cuenco de Cullera también recuerda en ciertos aspectos las cerámicas tempranas de Manises, lo que permite asignarlo genéricamente a época bajomedieval, con una fecha que se podría colocar hacia la segunda mitad del siglo XIV, en todo caso antes del 1400, dada la coincidencia que ofrecen los datos tecnológicos, estilísticos e iconográficos, entre ellos, el vestido y el característico calzado representados.

El elemento más singular de la pieza es su iconografía, la cual, hasta donde sabemos, constituye verdaderamente un *unicum*, pues representa una escena homoerótica, en la que participan en un acto de sodomía tres personajes masculinos, con barba y cabello

*manganeso medieval Valenciana* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1986); Jaume Coll Conesa, *op. cit.* n. 4, 71-72; *id.*, "Propuesta de seriación y cronología de las producciones de cerámicas mudéjares del Reino de Valencia", *XVII Congreso anual de la Asociación de Ceramología. En torno a la cerámica medieval de los ss. VIII-XV* (Ojós, Murcia: Asociación de Ceramología, 2020): 187-213 [= [https://www.researchgate.net/publication/347256999\\_Propuesta\\_de\\_seriacion\\_LOZA\\_MANISES/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/347256999_Propuesta_de_seriacion_LOZA_MANISES/citation/download); consultado 2022.6.9].

<sup>4</sup> Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaino, *La cerámica de Manises en la historia* (León: Editorial Everest, 1977), 21.

<sup>5</sup> Mercedes Mesquida, *Las Ollerías de Paterna. Tecnología y producción, I. Siglos XII y XIII* (Paterna: Ayuntamiento de Paterna, 2001); Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 58-59, 88-89.

<sup>3</sup> Manuel González Martí, *La cerámica del Levante español, Siglos medievales, I* (Barcelona: Editorial Labor, 1944), 103-104; Josefa Pascual y Javier Martí, *La cerámica verde y*

con coleta, vestidos con prendas similares. Los personajes de la izquierda y de la derecha visten de negro, mientras que el del centro va vestido de blanco. Los tres personajes visten unas calzas ajustadas que finalizan en un calzado marcadamente apuntado y por encima llevan una camisa con largas mangas hasta el cuello, que es de boca circular cerrada.

La figura central ha sido dibujada en silueta con una simple línea. Está vestida de blanco salvo el calzado y ofrece en las piernas una doble línea paralela, trazada bajo la rodilla, que parece indicar que usaba medias o que lleva unas cuerdas para sujetar sus calzas. Éstas finalizan en unos zapatos apuntados, cuyo color oscuro contrasta con el de las calzas, mientras que la camisa es corta pero con mangas largas y en su parte inferior ofrece una doble línea que señala el cinturón, bajo el cual parecen apreciarse las faldas. También se aprecian dobles trazos paralelos en las mangas para señalar las arrugas y además la parte central de la camisa ofrece unas finas líneas de difícil interpretación. Por su parte, las figuras primera y tercera parecen vestir, como se ha indicado, calzas ajustadas que finalizan en el citado calzado muy apuntado y llevan una camisa oscura, de mangas largas, hasta el cuello, de boca circular sencilla. Ambas están pintadas con la silueta rellena, por lo que no ofrecen detalles de la vestimenta, ya que solo se ha *silueteado* con un trazo fino las cabezas y las manos. Este aspecto resulta significativo, pues las caras y las manos de las tres figuras han sido dibujadas con detalle, con los dedos de las manos en su posición natural, por ejemplo, para empuñar la espada o para agarrar la segunda figura el cuerpo de la primera. Es de destacar la representación del pelo a base de finas líneas verticales paralelas, tanto en las barbas como en la cabeza, donde queda ajustado y recogido por detrás del cuello en una especie de coleta.

En lo que respecta a la vestimenta, los personajes representados en este cuenco de Cullera no llevan saya ni sombrero, lo que indica que están en ropa interior, no de calle, hecho acorde con la temática de la escena. Todos ellos visten calzas que cubrirían toda la pierna y una camisa corta de mangas largas y cuello de boca circular cerrada, pues “los hombres se desnudaban en calzas y jubón”<sup>6</sup>. Este vestido puede considerarse característico del siglo XIV e inicios del XV, pues hacia 1370 se generalizó una camisa que se cubría con un jubón, que era la prenda más visible de la vestimenta. La camisa cubría el torso hasta la parte alta de los muslos y se completaba con calzas ajustadas para cubrir las piernas, como vemos en las figuras del cuenco de Cullera<sup>7</sup>, aunque esta representación cerámica no permite precisar los detalles<sup>8</sup>. En esos años, el cabello se llevaba de media

meleno y antes de mediados del siglo XIV se puso de moda la barba<sup>9</sup>.

Igualmente, es muy característico el calzado de zapatos puntiagudos. Zapatos de punta aguda ya se habían usado en España desde el siglo X al XIII por influjo musulmán, pero los zapatos de punta muy aguda y alargada se generalizaron como una moda extendida por gran parte de Europa desde mediados del siglo XIV hasta el segundo tercio del siglo XV. En la Península Ibérica se considera que penetró en la última década del siglo XIV, sin alcanzar las exageraciones de otros países, lo que permitiría fechar el cuenco de Cullera en el lapso que va desde la segunda mitad del XIV a mediados del XV<sup>10</sup>. Estos zapatos puntiagudos se denominaban *poulaines* y también *crackowes* o *cracovias*, por la ciudad polaca en que se consideraba que tenía su origen. Podían alcanzar medidas exageradas y en ocasiones dificultaban el andar, produciendo juanetes. A inicios del siglo XIV, Felipe IV el Hermoso (1268-1314) estableció en Francia medidas para regular la longitud de las polainas apuntadas según las clases sociales, como hizo Eduardo III (1312-1377) en Inglaterra, quien limitó las puntas a 5 centímetros, mientras que Carlos V de Francia (1338-1380) llegó a prohibir este calzado en 1364, puesto que había llegado a una gran exageración, aunque la moda no decayó hasta Carlos VIII (1470-1498), que impuso los zapatos de punta ancha.

Es de interés analizar el estilo de la “Escudilla de Cullera” para conocer el taller donde se produjo, pues sus elementos estilísticos permiten precisar su cronología y su origen<sup>11</sup>. Como se anticipó, destaca el empleo del manganeso para dibujar sobre el fondo estannífero tanto las figuras como los pequeños motivos complementarios que cubren el campo con auténtico sentido de *horror uacui*. Esta técnica de pintar solo con manganeso es bien conocida en los talleres de Paterna y de Manises, en cuyos testares y vertederos aparecen lozas económicas decoradas en manganeso sobre blanco con motivos esquemáticos semejantes a los de las series azul y de la serie verde y manganeso, pero a las que se les ha prestado escasa atención<sup>12</sup>.

Las cerámicas populares de Paterna y de Manises no siempre se diferencian con facilidad, pues ambos centros hacía piezas similares que utilizaban las buenas arcillas claras de la zona a las que se añadía greda del llano de Cuarte<sup>13</sup> y, como es lógico, los artesanos tendían a seguir y copiar los mismos

<sup>6</sup> Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española* (Madrid, 1956), n. 112. Para el vestido en el siglo XIV, *id.*, 33 s. Las prendas interiores eran la camisa y las bragas (*id.*, 36); para la camisa, *id.*, 12, 36 y fig. 180; para la calzas, *id.*, 17 y 36, fig. 34 y 112. En general, puede verse François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours* (Paris: Flammarion, 1965) y Cristina Giorgetti, *Manuale di storia del costume e della moda* (Firenze: Cantini, 1992), 157.

<sup>7</sup> Francisco De Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España* (Madrid: Akal, 2007), 81.

<sup>8</sup> Pueden verse diversos ejemplos de este tipo de vestimenta en <http://bauldechitiya.blogspot.com/2017/07/las-vestiduras-en-la-edad-media.html> (consultado 2021.10.26).

<sup>9</sup> Francisco De Sousa Congosto, *op. cit.* n. 10, 79.

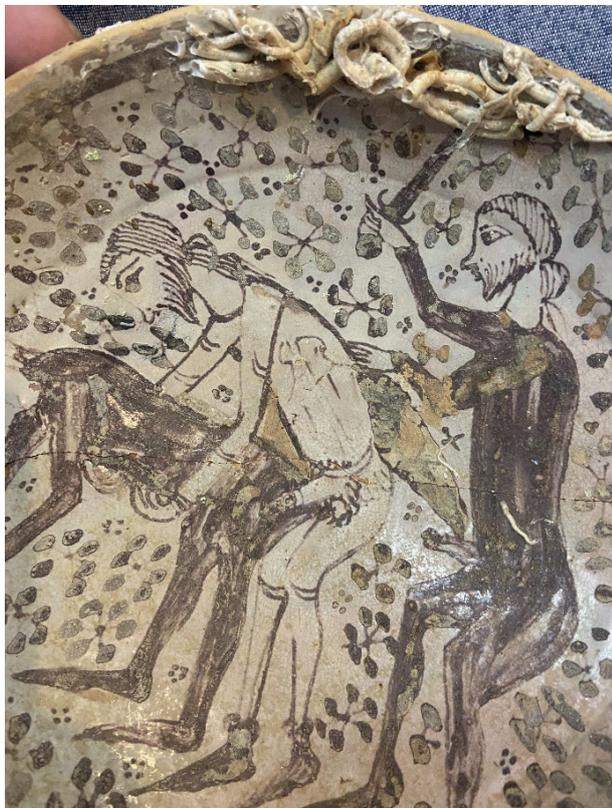
<sup>10</sup> Véase Carmen Bernis Madrazo, *op. cit.* fig. 92 (c. 1343-1345), 93 (c. 1350-1375), 98-98 (c. 1360-1375), 103 y 105 (c. 1360-1390). Un buen ejemplo de mediados del siglo XV es el retrato del Marqués de Santillana del año 1455 (*id.*, fig. 143), además de otras representaciones (*id.*, fig. 155, de 1460, etc.). Puede verse igualmente Diana Fernández, “El calzado hasta la Edad Media”. *Revista de Arqueología*, 29, n° 328, 2008, 26-31.

<sup>11</sup> Agradecemos al Dr. Jaume Coll Conesa, Director del *Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí de Valencia*, su experta ayuda en la clasificación y estudio del cuenco de Cullera, aunque las hipótesis y conclusiones de este artículo sean de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

<sup>12</sup> Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaíno, *op. cit.* n. 6, 29; Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 79.

<sup>13</sup> Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaíno, *op. cit.* n. 6, 26-27.

motivos siguiendo modas. Paterna y Manises se consideran dos centros alfareros diferentes<sup>14</sup>, dentro de los cuales se han señalado conjuntos, series, grupos y subgrupos, así como estilos sucesivos<sup>15</sup>. Sin embargo, el cuenco de Cullera no se adecúa a los grupos establecidos, salvo si se incluyese entre los vasos pintados solo en manganeso<sup>16</sup> o en los de la “loza esmaltada económica”<sup>17</sup>, clasificación que resulta muy general y poco útil para precisar la procedencia y cronología de este cuenco.



Figs. 5, 6 y 7. Tres detalles de las figuras del cuenco de Cullera (Fotos: Laura Pellicer).

En consecuencia, para la clasificación estilística de esta pieza se ha seguido la tradición de estudios ceramológicos de las cerámicas áticas de John D. Beazley (1885-1970), basados en los trabajos sobre estilística de Giovanni Morelli a fines del siglo XIX<sup>18</sup>, quien indicó que para determinar el autor de una obra había que conocer las “formas” del artista, la “gramática” de su lenguaje<sup>19</sup> y fijarse en pequeños detalles personales, por ser los elementos más significativos para diferenciar a un autor. Este método seguido con éxito por Beazley en su ejemplar estudio de los vasos griegos<sup>20</sup>, permite identificar al artesano o “maestro” autor de una obra, diferenciándola de las obras de otros artesanos más o menos próximos<sup>21</sup>. Beazley, para clasificar los vasos griegos y distinguir a sus autores, adoptó los términos de *maestro*, *escuela* y *taller*, que a su vez se englobaban en un centro de producción. *Maestro* es el autor identificado por la personalidad o la “mano” reflejada en sus obras, pues cada artista tiene rasgos o características gráficas propios, como trazos

<sup>14</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4.

<sup>15</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 55-56.

<sup>16</sup> Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaino, *op. cit.* n. 6, 29.

<sup>17</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 79.

<sup>18</sup> Lionello Venturi, *History of Art Criticism* (trad. Ch. Marriott, New York: Dutton, 1936, reed. 1964), 234.

<sup>19</sup> Rouet 2001: 62.

<sup>20</sup> John Davidson Beazley, *The Development of Attic Black-figure* (Berkeley: University of California Press, 1951); *id.*, *Attic Black-figure Vase-Painters* (Oxford: Oxford University Press, 1956); *id.*, *Attic Red-figure Vase-Painters* (Oxford: Clarendon Press, 1963), etc.

<sup>21</sup> Philippe Rouet, *Approaches to the Study of Attic Vases. Beazley and Pottier* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 93-94.

personales, forma de pintar una figura o un detalle, de concebir una escena etc., características que son muchas veces inconscientes, pero que traslucen su personalidad, diferente de la de cualquier otro artesano. *Escuela* son las obras que siguen la forma de trabajar de un *maestro* y, por último, *taller* es “un pequeño grupo de personas que trabajan bajo las órdenes de un maestro artesano”<sup>22</sup>, por lo que en un taller pueden trabajar diversos artistas, aunque es el maestro el que da su personalidad a las obras producidas en el taller, lo que permite identificarlas, pues comparten características formales y estilísticas, al seguir los mismos modelos y técnicas, si bien en un mismo taller puede haber diferencias debidas a la evolución a lo largo del tiempo, a la diversa calidad de las piezas y a la personalidad de los distintos artesanos o “manos”. En consecuencia, un centro podía tener múltiples talleres y un taller diversos artesanos, por lo que la adecuada clasificación de estas cerámicas, aunque sea tentativa, debería organizar las piezas conocidas dentro de un sistema jerarquizado, desde las agrupaciones más generales a las más particulares para poder precisar centros, talleres, escuelas y maestros. Este sistema de clasificación jerarquizado se puede aplicar tentativamente a este cuenco de Cullera.

#### 4. El “Taller de la flor exáptera”

El estilo de sus figuras se caracteriza por ofrecer las cabezas pintadas con una fina línea de contorno y el cabello y las barbas pintadas a base de líneas paralelas verticales. Estas características recuerdan las de la serie verde y morada de Paterna y también de la cerámica de Teruel. Resultan así mismo característicos de la cerámica verde y morada de Paterna los ojos formados por una doble línea abierta hacia adelante, donde se dibuja una pupila circular oscura<sup>23</sup>, que los aproxima a los del cuenco de Cullera, como puede verse en el denominado “Lebrillo de la Sardana” del Museo de la Cerámica de Barcelona<sup>24</sup>, atribuido a Brianda d’Agault, segunda esposa de Lope de Luna, lo que permite fecharlo en los años 1353-1360. Las cejas de las figuras del cuenco de Cullera se han trazado con una línea arqueada ligeramente engrosada en su extremo delantero y las manos se han dibujado con los dedos bien diferenciados. Incluso el detalle de la doble línea curva simple que marca las muñecas o las articulaciones del brazo a la altura del codo en el cuenco de Cullera se observan igualmente en piezas de Paterna con decoración verde y morada<sup>25</sup>, como la dama del plato de la Colección Homar o la de un plato del Museo Nacional de Cerámica (Inv. CE1/648). Además, también es significativo que la banda blanca y morada que ofrece el cuenco de Cullera en el interior del borde es semejante a la banda blanca seguida de otra de color verde entre finas líneas moradas de los cuencos de la serie verde y morada de Paterna. En consecuencia, todos estos detalles estilísticos evidencian que el cuenco de Cullera encuentra sus mejores paralelos en los vasos

decorados con figuras humanas de la cerámica verde y morada de Paterna de la *Serie clásica* (LVVNC), datada con seguridad en la primera mitad del siglo XIV, hasta los años 1360/1370 como máximo<sup>26</sup>. A esta serie pertenecen desde cuencos con una figura femenina a obras complejas como el citado “Lebrillo de la Sardana”<sup>27</sup>, lo que supone una firme aproximación estilística y cronológica para el cuenco de Cullera. Confirma esta cronología la manera de dibujar las figuras humanas con una fina línea de manganeso, pues también se utiliza en piezas del denominado *Grupo Malagueño evolucionado* (LVMDE) o *loza valenciana malagueña dorada evolucionada*<sup>28</sup>, grupo que se data en el siglo XIV, antes del pleno desarrollo de la cerámica de reflejo dorado de Manises a partir del siglo XV, y que a su vez parece continuar la serie de loza valenciana malagueña dorada y azul primitiva (LVMDA), fechada a inicios del siglo XIV, con la que se introducen “microelementos” como pequeñas espirales y puntos ocupando todo el campo decorativo<sup>29</sup>, tradición que sigue el cuenco de Cullera.

Esta argumentación la refuerza la comparación de las figuras humanas del cuenco de Cullera con las que ofrecen los platos y vasos de loza dorada de Manises clásica, cuyos rasgos anatómicos, más redondeados, están trazados con menos precisión y un cierto gusto manierista. Esta diferencia ya se aprecia en piezas tempranas de estilo morisco, como el plato con dos mujeres del Petit Palais datado *circa* 1430<sup>30</sup>, y en otras piezas tan conocidas como el plato de la “Dama que asaetea a un caballero”, conservado en el Louvre, datado *circa* 1400-1415<sup>31</sup>, el plato de la “Caza en la Albufera”, y el albarello con una fila de mujeres, ambos en el Instituto del Conde de Valencia de Don Juan, etc.<sup>32</sup>

Además de estos detalles estilísticos, para clasificar el cuenco de Cullera son de especial interés los pequeños motivos que cubren todo el campo decorativo, en algunos casos pintados incluso entre las figuras. Estos pequeños motivos, denominados “microelementos”, son característicos de las cerámicas de Paterna y en especial de Manises<sup>33</sup>. El motivo más llamativo es un grupo de seis pequeños círculos rellenos de manganeso unidos por finos trazos rectos a modo de una flor hexapétala, motivo que cubre prácticamente todo el campo. Junto a las flores hexapétalas, que en ocasiones solo ofrecen cinco, cuatro o tres pétalos, también aparecen en los espacios que quedan entre ellas pequeños grupos de tres, cuatro o cinco puntos dispuestos en forma circular. Este

<sup>22</sup> Max E. L. Mallowan y Leri Glynn, *Ivories in Assyrian Style (Ivories from Nimrud II)* (London: The British School of Archaeology in Iraq, 1970), 35.

<sup>23</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, figs. 160-162 y 203.

<sup>24</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, fig. 179.

<sup>25</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, figs. 168-169.

<sup>26</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 72 fig. 127.

<sup>27</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, fig. 179; Abraham Rubio Celada, “Testimonios de la moda y la indumentaria en las cerámicas bajomedievales, *Diseño de Moda* 2, 2016, 99-112, figs. 1 a 4.

<sup>28</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 75-76; *id.*, “Cobalt blue in medieval ceramic production in the Valencian workshops. Manises, Paterna and Valencia, Spain”, *Medieval Ceramics* 31, 13-26, fig. 6.

<sup>29</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 74-75 fig. 138; *id.*, *op. cit.* n. 30, 15, fig. 5.

<sup>30</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, lám. X.

<sup>31</sup> Alexandre Cirici Pellicer, *Cerámica Catalana* (Barcelona: Destino, 1977), 152.

<sup>32</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, figs. 464 y 576; Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, figs. 169, 174B y 180.

<sup>33</sup> Josefa Pascual y Javier Martí, *op. cit.* n. 5; Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 71.

motivo del cuenco de Cullera solamente se ha localizado en un fragmento procedente de las excavaciones de los hornos de Paterna (fig. 8D), aunque se desconoce su contexto arqueológico preciso<sup>34</sup>. Este pequeño fragmento solo conserva la mitad superior de una cabeza con el pelo pintado de manganeso y el ojo y la ceja característicos, así como dos “flores hexapétalas” y restos de otra. Estos detalles son de escasa importancia en la composición de la escena, pero tienen gran interés para precisar el centro cerámico y el taller del que proceden ambos vasos e incluso permiten teóricamente identificar al maestro que los pintó.

En efecto, estos característicos “microelementos” del cuenco de Cullera y del fragmento del Museo de Cerámica de Paterna son muy poco habituales, pues puede calcularse que aparecen en menos de un 1/1000 de las piezas conocidas, por lo que constituyen una “marca” distintiva del taller concreto donde se pintó este cuenco, que hemos denominado “Taller de la flor hexapétala”. Sin embargo, un cuidadoso examen comparativo de ambas piezas permite apreciar ciertas diferencias (figs. 8a y 8b, comparadas con figs. 9, 10 y 11). El tratamiento del pelo es distinto, con líneas en el cuenco de Cullera, cubierto de pintura en el de Paterna. Las cejas son semejantes, pero la pupila del ojo está en la parte delantera en el cuenco de Cullera y en el centro en el cuenco de Paterna. Finalmente, el microelemento de la “flor hexapétala” ofrece los extremos más gruesos en el cuenco de Cullera que en el de Paterna, y además en Cullera alternan con grupos de puntos, tema aparentemente ausente del vaso de Paterna. En consecuencia, se puede asegurar que ambas piezas proceden de un mismo taller, que hay que situar en Paterna, ya que el fragmento hallado en esta localidad procede de excavaciones en sus alfares. Sin embargo, las diferencias señaladas, aunque menores, inclinan a considerar que estos dos vasos del mismo taller pueden ser de distinta “mano”, aunque pintados en fechas no muy distantes, por lo que, tentativamente, se puede atribuir el cuenco de Cullera a un “Maestro de la flor hexapétala A” y el fragmento de Paterna al “Maestro de la flor hexapétala B”, sin excluir la posibilidad de que un día se compruebe que ambas piezas son obra del mismo pintor.

La tradición de usar “microelementos” para decorar el campo con auténtico *horror uacui* aparece en la cerámica de Málaga a mediados del siglo XIV, como en el espléndido cuenco con una nave portuguesa del Victoria and Albert Museum<sup>35</sup> o en el magnífico plato con “San Jorge y el Dragón” del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>36</sup>, cuyos microelementos se reducen a simples series de puntos. Esta tradición decorativa se imita y prosigue en la loza hispano-morisca de reflejo y azul de Manises fechada *circa* 1325-1350, en la que

es frecuente la presencia de puntos unidos por finos trazos, a los que se añadieron posteriormente grupos de puntos, espirales y roleos y hojas macizas con un característico sentido de *horror uacui*<sup>37</sup>. Estos motivos resultan muy evidentes en las series de loza dorada decorados con “florones hexapétalos”<sup>38</sup>, frecuentes en las piezas del “Ave María”<sup>39</sup> y de las “hojas de brionia”<sup>40</sup>. Pero también la cerámica de Paterna de la serie verde y morada utilizó microelementos decorativos de forma sistemática, aunque generalmente se reducen a grupos de tres pequeños puntos asociados<sup>41</sup>, como en el plato citado de una mujer y un fraile<sup>42</sup>. Estos puntos también aparecen usados del mismo modo en la cerámica verde y morada de Teruel, como en el plato de la mujer con la mano en la cara entre dos atauriques, lo que refuerza la relación del “Taller de la flor hexapétala” con la serie verde y morada, aunque estas cerámicas no utilizaron los “microelementos” con tanto sentido de *horror uacui* como la cerámica de Manises.

La tradición de decorar el fondo con microelementos prosigue en el siglo XV, pero su estilo es ya diferente. Grupos de tres o cuatro puntitos sueltos perduran en *socarrats* característicos de Paterna, que alcanzan su auge en el siglo XV, en los que igualmente aparecen figuras silueteadas rellenas<sup>43</sup> y flores hechas con 5 puntos<sup>44</sup>. Igualmente, Manuel González Martí denominó “flores de puntos” a series de cuatro pequeños puntos asociados a puntos mayores entrelazados<sup>45</sup>, por lo que recuerdan las “flores hexapétalas” del cuenco de Cullera. Estas “flores de puntos” se datan en los tres primeros lustros del siglo XV y aparecen en platos de Manises de la serie del *Ave María* y en otros platos con “microelementos” parecidos, entre los que destacan los que forman seis puntos en azul en la “Serie de la Brionia”, datada hacia 1425-1450<sup>46</sup>. Igualmente, el cuenco de Cullera ofrece un estilo que debe considerarse anterior a la serie más popular de azul producida en Manises en el siglo XV<sup>47</sup>, en ocasiones decorada con figuras humanas<sup>48</sup>. Sus obras suelen ser cuidadas y de dibujo vigoroso, como los azulejos y la “Loza azul gótico-naturalista (LVAG)”, pero sus figuras humanas suelen ser en silueta maciza<sup>49</sup> con fondos y cenefas que copian los temas naturalistas

<sup>34</sup> Mercedes Mesquida, *op. cit.* n. 7, contraportada. Conste nuestro agradecimiento a Dña. Roser Orero Escrich, restauradora del Museo de Cerámica de Paterna, y a su Director, D. Ernesto Manzaneda Llorente, por las facilidades dadas para estudiar los paralelos del cuenco de Cullera y en especial por su información sobre la procedencia de los alfares de Paterna del fragmento del “Maestro de la flor hexapétala” conservado en dicho museo.

<sup>35</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, lám. XIII.

<sup>36</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467746>; consultado 2022.6.11.

<sup>37</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, 193-194; Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 83-84.

<sup>38</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, fig. 534.

<sup>39</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 86 figs. 170-172.

<sup>40</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 86-87, fig. 173.

<sup>41</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, figs. 148-151, 166-171 etc.; Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaino, *op. cit.* n. 6, 23, 25, 31 etc.

<sup>42</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 72 fig. 127.

<sup>43</sup> Manuel González Martí, *Cerámica del Levante Español, III. Siglos Medievales. Azulejos, “socarrats” y retablos* (Barcelona: Editorial Labor, 1952); Mercedes Mesquida, *Socarrats y pavimentos medievales* (Paterna: Ayuntamiento de Paterna, 2001); Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 138-139.

<sup>44</sup> Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaino, *op. cit.* n. 6, 49.

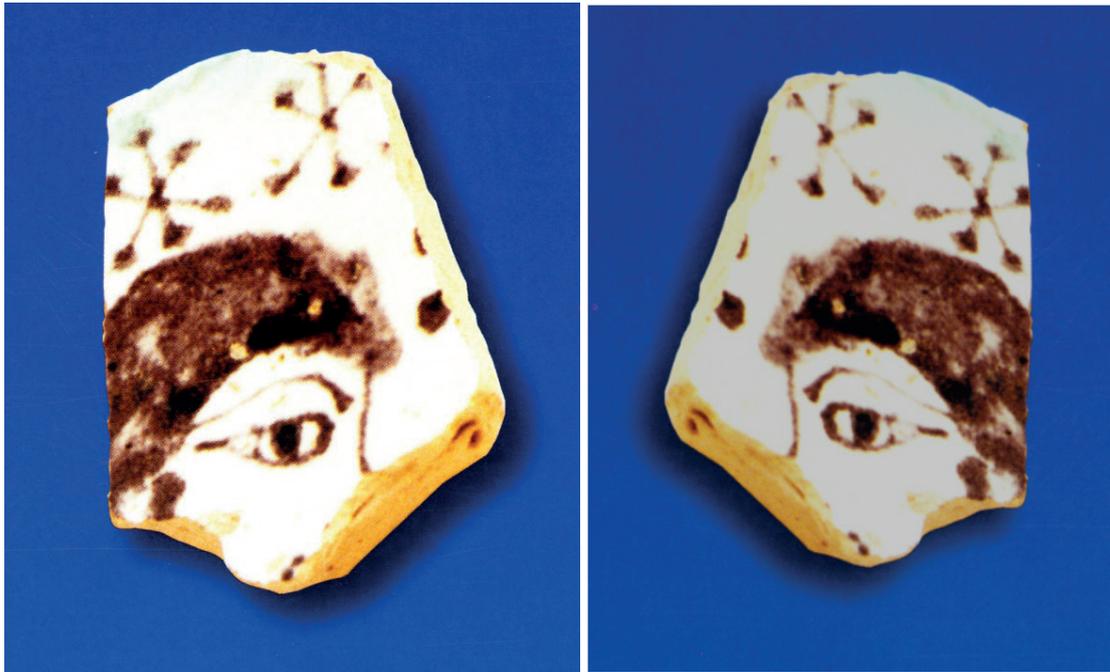
<sup>45</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4.

<sup>46</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 86-87 fig. 173.

<sup>47</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, 193-194; Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaino, *op. cit.* n. 6, 44A y 45; Mercedes Mesquida, *La vajilla azul en la cerámica de Paterna* (Paterna: Ayuntamiento de Paterna, 2002); Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 92-93; *id.*, *op. cit.* n. 30.

<sup>48</sup> Manuel González Martí, *op. cit.* n. 4, figs. 283-284; etc.

<sup>49</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, fig. 154.



Figs. 8a y 8b. Fragmento de un vaso procedente de las excavaciones de los alfares de Paterna con la imagen especulada para compararla con las cabezas del cuenco de Cullera (Foto: Museo Municipal de Cerámica de Paterna).



Figs. 9 y 10. Detalle de las cabezas del cuenco de Cullera (Fotos: Laura Pellicer).  
Compárese con la cabeza del vaso de Paterna de las figs. 8a y 8b.

de la loza de reflejo metálico. Esta producción parece iniciarse a finales del siglo XIV y prosigue hasta inicios del siglo XVI<sup>50</sup>. También son claramente posteriores al cuenco de Cullera los azulejos heráldicos de doña Blanca de Navarra y de Juan II de Aragón (1425-1441), decorados con lises de manganeso dentro de un contorno azul<sup>51</sup>.

Estos paralelos estilísticos, en los que no es preciso extenderse más, y el hallazgo en los alfares de Paterna de un fragmento del citado "Taller de la flor hexapétala" permiten concluir que el cuenco hallado

en Cullera debe considerarse, con gran probabilidad, una producción de Paterna. Su fecha puede situarse a partir de mediados del siglo XIV, hacia el 1340-1375, dada su proximidad estilística con las cerámicas paterninas de verde y morado de mediados de ese siglo y, aunque esta producción prosiguió hasta el tercer cuarto del siglo, Francesc Eiximenis en 1383, parece despreciar «l'obra comuna de terra que es fa a Paterna», al compararla con «l'obra de Manises, daurada e maestrívolment pintada»<sup>52</sup>, que la había sustituido como cerámica de lujo de la nobleza. En

<sup>50</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 79.

<sup>51</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, fig. 214.

<sup>52</sup> Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 56.

todo caso es evidente que la cerámica verde y morada de Paterna desaparece en la segunda mitad del siglo XIV, cerámica con la que se relaciona y probablemente de la que deriva el “Taller de la flor hexapétala”, por lo que el cuenco de Cullera no debería considerarse posterior al 1375. Sin embargo, la moda de los personajes representados parece más bien de fines del siglo XIV o inicios del XV y también el sentido de *horror uacui* de los microelementos que ofrece pudiera indicar una fecha hacia fines del siglo XIV, aunque no hay ningún dato seguro que permita fechar este curioso cuenco en el siglo XV.



Fig. 11. Detalle de las “flores hexapétalas” usadas como “microelementos” en el cuenco de Cullera (Foto: Laura Pellicer).

## 5. Estudio iconográfico: interpretación, contexto e ideología

Como se dijo, el elemento más singular de la pieza es su iconografía, la cual, hasta donde sabemos, constituye verdaderamente un *unicum*, pues por tamaño y forma se parece a otras cerámicas medievales valencianas, como, por ejemplo, las contenidas en el estudio de López Elum, sobre todo a una escudilla de 16,5 centímetros de diámetro<sup>53</sup> y a una jofaina de 15,8 centímetros de diámetro<sup>54</sup>. Aunque el dibujo técnica o artísticamente no presenta cualidades relevantes, es muy llamativa la bien expresada representación de un acto homoerótico. En ese sentido y por mor de su capacidad para reflejar la vida cotidiana y los afanes del pueblo hay que dar la razón a Navarro y Villanueva cuando señalan que «las decoraciones

cerámicas constituyen seguramente uno de los mejores corpus [sic] de imágenes medievales»<sup>55</sup>. También Pinedo y Vizcaíno habían advertido que los temas antropomorfos son «los que despiertan mayor interés. En muchos de ellos se nota la influencia del estilo gótico en un período especial del mismo, en el siglo XIV, que consistió en una estilización de las figuras, y que se extiende a toda Europa. Se ha querido ver en estos dibujos una sátira contra ciertos vicios, siguiendo la tradición medieval de representación de aquéllos en forma humana»<sup>56</sup>. La crítica o sátira de los vicios humanos no es, por tanto, lo insólito sino la explícita representación de esta concreta práctica.

La ilustración, en efecto, comprende dos hombres, claramente reconocibles por sus barbas, practicando la sodomía. El primero, en actitud pasiva, parece sujetar algo o más bien sujetarse en un lugar indeterminado, algo que la poca calidad pictórica de la pieza, al menos en su estado actual, no permite precisar. El sodomita activo sujeta a este por las caderas y aparentemente el dibujante quiso reflejar de manera explícita el acto de la penetración anal haciendo visible el miembro del segundo con una técnica que podría definirse como de rayos X, es decir, transparentándose a través del cuerpo del primer sodomita. En pie un tercer componente, cuyo estado itifálico revela también su condición de sodomita, blande amenazador una espada mientras aparentemente intenta apartar al segundo lujurioso participante. Por sus características físicas, adornos capilares, vestuario y apariencia los personajes representados deben de asignarse al segmento cristiano de la población. Los mismos motivos apuntan también a la condición de guerreros o —por decirlo de otra manera— *profesión de armas* para el trío.

Paradójicamente, pese a estar en pleno *acto*, los tres comparecen vestidos —por así decir— en *paños menores*. Como se dijo, el vestuario del trío es esencialmente el mismo, distinguiéndose únicamente de manera neta el color de las prendas que es oscuro para el primero y tercero de los componentes de la escena y claro para el personaje segundo o central, acaso indicando la pertenencia del primero y el tercero a un mismo estamento. De modo general y al margen de esta bien visible diferencia cromática del segundo personaje —y que podría indicar algo o también simplemente deberse a propiciar una más armónicamente variada percepción de los personajes— el trío presenta en todos los demás aspectos una imagen prácticamente idéntica, puesto que los tres lucen barba y coleta y llevan puestas prendas totalmente similares, propias de la moda de la época.

Aunque con mayor o menor énfasis según épocas, lugares, credos o clases sociales, la sodomía ha sido tradicional e históricamente vista de modo general como un vicio *nefando* —es decir, literalmente ‘indecible – inconfesable’, así en una manida expresión, muchas veces repetida tradicionalmente en los textos— durante toda la época medieval e incluso, ya dentro de

<sup>53</sup> Pedro López Elum, *La alquería islámica de Valencia en Valencia. Estudio arqueológico de Bofilla. Siglos XI a XIV* (Valencia: Diputación de Valencia, 1994), 309, dibujo 17.

<sup>54</sup> *Ibidem*, 331, dibujo 24.

<sup>55</sup> Germán Navarro Espinach y Concepción Villanueva Morte, “Aproximación a la historia de la sexualidad medieval desde fuentes turolenses y medievales”, A. Ubieta ed., *V Jornadas de estudios sobre Aragón en el umbral del s. XXI. Ejea 20-22 de diciembre de 2002* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005), 120.

<sup>56</sup> Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaíno, *op. cit.* n. 6, 32.

la sociedad cristiana, como una suerte de herejía, tan grave además que era a veces castigada con la muerte, por lo que algunos acusados, una vez condenados, eran ajusticiados en la hoguera, la pena más común, si bien normalmente previamente se les estrangulaba<sup>57</sup>. Hay también constancia de acusación de sodomía a las mujeres por aceptar el coito anal. Esta equiparación de la sodomía con la herejía —y del que hay ecos en muchos procesos— tendría su origen o al menos su sanción en el III concilio de Letrán comportando la excomunión a sus practicantes<sup>58</sup>, a partir de ahí, ya en el s. XIII habría comenzado «la criminalización y persecución de la sodomía en Europa a través de los diferentes códigos jurídicos» según Navarro<sup>59</sup>.

Como actividad severamente reprimida y perseguida durante el medioevo europeo, el comercio carnal con personas del mismo sexo no constituía un tema apropiado para su reflejo en una pieza de mobiliario común como una *escudella*, sino quizá, en todo caso, como un gráfico aviso de los castigos que podían esperar al mal cristiano en el infierno, por lo que representaciones alusivas a dicha temática sí podían ocasionalmente aparecer en pórticos u otros lugares no siempre especialmente visibles de iglesias o catedrales o en tablas, grabados y lienzos como figuras del diablo o la escenografía infernal. Solo algo más frecuente es la representación del castigo por el delito medieval de sodomía, tal como se puede ver en alguna ilustración recogida por Navarro<sup>60</sup>. Fuera de estos contextos y de estos fines *didácticos*, este tipo de representaciones no parecían tolerables, no estaban permitidos y su posesión podía, al parecer, ser casi tan peligrosa como la propia comisión del *delito* representado, de modo parecido a como, por ejemplo, también en época medieval la posesión de textos religiosos o culturales judaicos solía comportar casi de inmediato la sospecha de judaísmo para sus poseedores. Ciertamente, al menos en ámbito valenciano, no falta en época medieval alguna escena en soporte cerámico y que podríamos calificar más bien de simplemente galante<sup>61</sup> antes que de propiamente erótica, pero hasta el presente no se tenía conocimiento de una tan directa y procaz representación sexual.

En tal contexto debemos preguntarnos por las circunstancias que podían propiciar o permitir la producción aparentemente pública, *oficial* o autorizada en algún taller del reino valenciano medieval de una escena tan manifiestamente homoerótica e impía y herética a ojos de aquella sociedad, ya que la hipótesis de una producción privada y para uso particular es, por muchas y no opacas razones, difícilmente sostenible. Como señala Lladró, «Contemplant una colecció com la trobada en el Moli del Testar en 1907, es mostra evident que eixa ceràmica no era feta de forma ocasional, sino que era producte d'una fabricació»<sup>62</sup>.

Aceptada, pues, la premisa de que la pieza en modo alguno podría en el contexto de la época ser entendida como una suerte de apología, defensa, incitamento o propaganda de la sodomía sino todo lo contrario: una advertencia contra dicho vicio, nos parece —por supuesto, solo a título de hipótesis— que el mejor contexto en el que pudo producirse esta pieza es en la estela de la represión de Jaime II, rey de Aragón y de Valencia y conde Barcelona, monarca especialmente vinculado a las tierras levantinas desde su nacimiento en Valencia en 1267 y quien en el marco de la *cruzada* interna promovida —al parecer, en un principio *malgré soi*— contra la orden del Temple se convirtió en una especie de *adali* de la causa antisodomítica, en una suerte de *martillo* de aquellos herejes por la supuesta generalizada comisión de actos *contra naturam* entre los templarios, lo que con frecuencia incluía también el detalle de besos en lugares indecentes como parte de sus rituales. Como consecuencia de aquel contexto ideológico, jurídico y social la pieza podría representar un acto, por así decir, propagandístico y apologético de la oficialmente declarada proscripción de la Orden del Temple o, a la francesa, del Temple, exhibiendo uno de los motivos para su condena y persecución. Acaso un indirecto indicio estaría en el comentario vestuario cromáticamente diferente de los personajes representados. Ciertamente quedó establecido una diferencia de vestuario entre los principales colectivos que conformaban la orden de los templarios: los denominados *caballeros*, estamento de mayor jerarquía, vestían con mantón o capa blanca, mientras que los llamados *sargentos*, colectivo jerárquicamente inferior, vestían con capa negra o parda. Si fuera aquí el caso, la escena tendría una explicación bastante unívoca en clave de abuso de un superior sobre una *pareja* de sargentos templarios, ya que, por otra parte, hay noticias del funcionamiento por pares de los templarios, de hecho el emblema de la orden consistía en una pareja de templarios a lomos de caballo, tal como aparece repetidas veces en ilustraciones sobre diversos soportes en la época. La cabalgadura —al menos iconográfica— de dos hombres contiguos sin duda pudo propiciar en algunos ámbitos populares la circulación de murmuraciones al respecto.

Tampoco, desde luego, puede excluirse que la escena de la cerámica aluda a una anécdota o episodio particular, ya figurado o histórico, de resonancia popular, pero al menos hasta hoy no hay constancia

<sup>57</sup> Adicionalmente, para el tema de la sodomía medieval puede resultar útil, entre otras obras, la consulta de Manuel Carboneres, *Picaronas y alcahuetes ó La mancebía de Valencia. Apuntes para la historia de la prostitución desde principios del siglo XIV hasta poco antes de la abolición de los fueros* (Valencia: Librería de Pascual Aguilar, 1876); Ana Isabel Carrasco Manchado, «Entre el delito y el pecado: el pecado contra naturam». A. I. Carrasco Manchado y M<sup>a</sup>. P. Rábade Obrador (coords.), *Pecar en la Edad Media* (Madrid: Silex Ediciones, 2008), 113–148; Mark D. Jordan, *La invención de la sodomía en la teología cristiana* (Laertes editorial: Barcelona, 2002); Rafael Manuel Mérida Jiménez, «Masculinidades y sodomía en el medioevo hispánico», H. Gallego Franco (ed.), *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género* (Granada: Comares, 2018), 57–72.

<sup>58</sup> Germán Navarro Espinach, «Las imágenes de la diversidad sexual en la Edad Media», R. Huerta y A. Alonso-Sanz, eds., *Educación artística y diversidad sexual* (Santa Barbara: Publications of eHumanista, 2015), 67.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, 69, fig. 2,71, fig. 3,72, fig. 4.

<sup>61</sup> Véase verbigracia Jaume Coll, *op. cit.* n. 4, 87 fig. 174 y 142 fig. 316. Agradecemos la noticia a la profesora Concha Villanueva, de la Universidad de Zaragoza.

<sup>62</sup> Juan Lladró Dolz, *Art i tècnica de ceràmica valenciana* (Valencia: Real Acadèmia de Cultura Valenciana, 1997), 14.



Fig. 12. Plato azul de Manises de fines del siglo XV con personaje itifálico (Foto Museo Nacional de Cerámica González Martí).

de nada eso en la tradición oral hispánica o europea en general<sup>63</sup> y por lo menos nosotros hasta la fecha tampoco hemos podido encontrar en las fuentes medievales o, en general, antiguas ningún episodio o anécdota que hubiese podido servir de base para tal figuración. Así las cosas, y puesto que en las noticias conservadas de la época sobre el tema al menos nosotros no hemos localizado por el momento ningún caso que pueda relacionarse, ni siquiera laxamente, con el episodio aparentemente referido en nuestra cerámica, la pista hermenéutica más segura parece una interpretación de la imagen en clave generalista.

Sin embargo, tampoco se debería desechar la hipótesis de que este cuenco refleje la existencia de una literatura oral popular, que no se habría conservado por su carácter grosero, burdo y soez, como el que todavía ofrecen algunas narraciones populares actuales<sup>64</sup>, como la literatura popular valenciana de carácter erótico y pornográfico<sup>65</sup>, narraciones que ya testimonian algunas representaciones pintadas en *socarrats* y cerámicas valencianas populares del siglo XV (fig. 12). Esa literatura popular oral de carácter erótico sería paralela a la que reflejan algunas

obras cultas, como el “Enxienplo de lo que conteció a don Pitas Payas, pintor de Bretaña” del *Libro de Buen Amor* (474–484) del Arcipreste de Hita, datado entre el 1330 y el 1343, y como alguno de los cuentos del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, escritos entre 1351 y 1353, o de los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, escritos entre 1387 y 1400, obras de fechas similares a las de este cuenco de Cullera.

Sobre la sodomía expresamente señala Riera, «No hem de sentir escrupols atribuint a Jaume II, personalment, el desplegament de la persecució dels anys 1307–1318»<sup>66</sup>. Ciertamente durante su reinado Jaime II no desatendió iniciativas destinadas a organizar lo que hoy llamaríamos algo genéricamente la *moral pública*, sumándose, por ejemplo, mediante una provisión real «a la legislación foral prohibiendo las relaciones entre musulmanes y prostitutas cristianas»<sup>67</sup> o postulando la creación de una mancebía, conocida como *Bordell* o más eufemísticamente *Pobla de les fembres pecadrius* en la capital del Turia en 1325<sup>68</sup>. Además Jaime II «donà suport a la mala fama contra els templers i la difongué. Ho féu amb cartes adreçades a alguns monestirs [...] són els únics documents d'aquell moment que plantegen obertament el crim de sodomia atribuït globalment als templers. Estan datades a València, el 27 de gener de 1308»<sup>69</sup>.

<sup>63</sup> Agradecemos este dato al especialista en cuentos y tradición oral José Manuel Pedrosa, de la Universidad de Alcalá de Henares.

<sup>64</sup> José María Domínguez Moreno, “El retrato erótico femenino en el Cancionero extremeño”, *Revista de folklore*, 2006–2008, n° 307, 3–16, n° 319, 18–29, n° 318, 190–198, n° 323, 147–158 y n° 327, 95–108.

<sup>65</sup> Rafael Solaz Albert, *Figues i naps. Imatge, Erotisme i Pornografia en la literatura popular valenciana* (Valencia: Rom Editors, 2014).

<sup>66</sup> Jaume Riera i Sans, *Sodomites catalans. Història i vida (segles xiii–xviii)* (Barcelona: Editorial Base, 2014), 81.

<sup>67</sup> Germán Navarro Espinach y Concepción Villanueva Morte, *op. cit.* n. 57, 111.

<sup>68</sup> Germán Navarro Espinach y Concepción Villanueva Morte, *op. cit.* n. 57, 115.

<sup>69</sup> Jaume Riera i Sans, *op. cit.* n. 68, 100.

La continuación del reinado de Jaime II podría constituir aún ese contexto ideológico, histórico y social donde cuadraría especialmente la aparición de narraciones y producciones propagandísticas destinadas a denigrar una orden militar como el Temple, que en realidad «conforme a su espíritu fundacional, estaba orientado a la lucha contra el Infiel»<sup>70</sup>. Aunque la pieza parece datarse entre 1340 y 1375 —época, pues, de Pedro el Ceremonioso— podría considerarse un eco de la *acmé* persecutoria de la época de Jaime II.

Naturalmente no faltan testimonios de actos de sodomía y persecuciones y procesos contra sus participantes en otras épocas. En los libros de la corte de la justicia del s. XIII, que recogen tantos pleitos y acusaciones, tal delito comparece empero solo excepcionalmente. Así, el libro de la corte de la Justicia de Cocentaina recoge para el año 1269 que el ALAMIN DE COCENTAINA A FEYT VICI DE ÇODOMITA AB I MORATEL<sup>71</sup>. Una noticia, por tanto, muy cercana en el tiempo a la relacionada con la acusación, aparentemente falsa y probablemente desestimada, contra el judío leridano Alaçar en 1263<sup>72</sup> y que sería, como afirma Navarro «al día de hoy la noticia más antigua que conocemos sobre los sodomitas en la Península Ibérica»<sup>73</sup>. No son muchos más los casos conocidos en Valencia para la época a la que ahora nos circunscribimos. Para el año 1321 consta también la denuncia por CRIM DE SODOMETICH [sic]<sup>74</sup> contra un empleado de unos baños, quien finalmente es absuelto por resistir sin confesar a las torturas y por falta de pruebas<sup>75</sup>.

Al respecto, cumple también mencionar que es a partir de la persecución, ya a inicios del s. XIV, contra los templarios cuando, al menos documentalmente, el acoso a este segmento de la población parece incrementarse de manera clara y parece haber también un giro no ya solo cuantitativo sino también cualitativo precisamente al *rebufo* del proceso seguido contra la Orden del Temple, que Riera, aunque esencialmente circunscrito al material catalán, coloca como su caso número 2 en el listado de 272 casos, hasta 1790, de investigados, perseguidos, procesados y habitualmente condenados por sodomía<sup>76</sup>.

En efecto, iniciado en 1307 el ataque del rey de Francia, Felipe el Hermoso, contra el gran y último maestro general de los templarios, Jacques o Jacobo de Molay, podemos dar 1308 como fecha simbólica o emblemática de un aumento de la persecución contra los caballeros templarios, lo que como, es bien sabido, conduciría finalmente a la proscripción de la orden militar y en 1312 a su disolución oficial mediante la bula papal *Vox in excelso* de Clemente V, pontífice que trasladó la sede papal a Avignon en 1309.

Pues bien, en este empeño Felipe IV encontraría en solar hispánico probablemente su mejor aliado en Jaime II de Aragón. Es *casualmente* a partir de esas fechas cuando parece incrementarse la persecución —al menos oficialmente— contra la sodomía. Así, en «maig de 1314, el rei ordenava al lloctinent de procurador general al regne de València que procedís a la captura i el càstig de tots els sarraïns que cometien sodomia. Finalment, el febrer de 1318 es parla d'uns bens confiscats a l'alamí i a d'altres sarraïns de Xiva, cremats per crims nefands [...] L'ordre reial de castigar els sarraïns sodomites del Regne de València, esmentada més amunt, datada del primer de maig de 1324, concentra el floret d'aquestes execrecències conceptuals i verbals»<sup>77</sup>, dentro de la general consideración delictiva —durante toda aquella época— de la sodomía, práctica «castigada con pena de muerte en los *Furs* de Valencia y en los fueros de Aragón con el rey Jaime I (1213-1276). Los fueros de Teruel, Albarracín, Alfambra y otras costumbres locales aplicaron de igual modo la pena capital»<sup>78</sup>.

## 6. Conclusiones

El estudio de este cuenco pescado en el fondo del mar en Cullera aporta una interesante información sobre la producción cerámica de Paterna, en uno de cuyos talleres debió ser pintado, probablemente entre los años 1350 y 1375.

El análisis estilístico, basado en los principios de Giovanni Morelli utilizados por J. D. Beazley para la clasificación de los vasos griegos, ha permitido atribuirlo a un taller que se ha denominado “Taller de la flor hexapétala”, aunque la falta de paralelos no permite llegar a identificar a su autor.

En el cuenco se han representado tres personajes en una escena sodomítica. Es interesante su atuendo con amplias camisas y, en especial, calzas y un calzado muy apuntado, todo ello característico de la segunda mitad del siglo XIV y de inicios de siglo XV.

Sin embargo, si la hipótesis aquí expuesta fuere cierta, el cuenco de Cullera debe considerarse como un interesante documento sobre la consideración de la sodomía en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XIV, tras la represión ideológica, jurídica, política y social de Jaime II, rey de Aragón y de Valencia y conde Barcelona, de la que esta curiosa pieza podría considerarse un testimonio iconográfico único y, hoy por hoy, excepcional.

Al mismo tiempo, este cuenco se debe relacionar también con las escenas sexuales provocativas pintadas en otros vasos y socarrats de Paterna y Manises de la tardía Edad Media, que, a su vez, hacen suponer que debió existir una literatura popular oral de carácter erótico —y probablemente soez—, de la que no han quedado otros testimonios.

## 7. Bibliografía

- Beazley, John Davidson. *The Development of Attic Black-figure*. Berkeley: University of California Press, 1951.
- Beazley, John Davidson. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Oxford University Press, 1956.

<sup>70</sup> Federico De Moxó y Montoliu, “Los templarios en la Corona de Aragón”, *Aragón en la Edad Media* 10/11, 1993, 667.

<sup>71</sup> Josep Torró Abad, *Llibre de la Cort del Justícia de Cocentaina (1269, 1275-1278, 1288-1290)* (Valencia: Universitat de València, 2009), 83, registro 207.

<sup>72</sup> Jaume Riera i Sans, *op. cit.* n. 68, 99 número 1.

<sup>73</sup> Germán Navarro Espinach, “Sodomitas en la Corona de Aragón (1263-1598)”, R. Amrán y A. Cortijo eds., *La mirada del otro. Las minorías en España y América (siglos xv-xviii)* (Valencia: Universitat de València, 2020), 102.

<sup>74</sup> María Angels Diéguez Seguí, *Clams i crims en la València medieval segons el Llibre de Cort de Justícia (1279-1321)* (Alicante: Universitat d'Alacant, 2002), 254.

<sup>75</sup> *Ibidem*, 256: sentencialment absolvent.

<sup>76</sup> Jaume Riera i Sans, *op. cit.* n. 68, 99-101.

<sup>77</sup> Jaume Riera i Sans, *op. cit.* n. 68, 80.

<sup>78</sup> Germán Navarro Espinach, *op. cit.* n. 75, 104.

- Beazley, John Davidson. *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1956.
- Boucher, François. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion, 1965.
- Carboneres, Manuel. *Picaronas y alcahuetes ó La mancebía de Valencia. Apuntes para la historia de la prostitución desde principios del siglo XIV hasta poco antes de la abolición de los fueros*, Valencia: Librería de Pascual Aguilar, 1876.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel, "Entre el delito y el pecado: el pecado contra naturam". A.I. Carrasco Manchado y M<sup>a</sup>. P. Rábade Obrador (coords.), *Pecar en la Edad Media*, Madrid: Silex Ediciones, 2008, 113-148.
- Cirici Pellicer, Alexandre. *Cerámica Catalana*. Barcelona: Destino, 1977.
- Coll Conesa, Jaume. *La cerámica valenciana (Apuntes para una Síntesis)*. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica, 2009. [= [https://files.manisesonline.es/historia\\_ceramica\\_valenciana\\_avec\\_jaume\\_coll.pdf](https://files.manisesonline.es/historia_ceramica_valenciana_avec_jaume_coll.pdf); consultado 2022.6.8)
- Coll Conesa, Jaume. "Cobalt blue in medieval ceramic production in the Valencian workshops. Manises, Paterna and Valencia, Spain". *Medieval Ceramics* 31, 2010, 13-26.
- Coll Conesa, Jaume (2020). "Propuesta de seriación y cronología de las producciones de cerámicas mudéjares del Reino de Valencia". *XVII Congreso anual de la Asociación de Ceramología. En torno a la cerámica medieval de los ss. VIII-XV*. Ojós (Murcia): Asociación de Ceramología, 2020, 187-213 [[https://www.researchgate.net/publication/347256999\\_Propuesta\\_de\\_seriacion\\_LOZA\\_MANISES/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/347256999_Propuesta_de_seriacion_LOZA_MANISES/citation/download); consultado 2022.6.9].
- De Moxó y Montoliu, Federico. "Los templarios en la Corona de Aragón". *Aragón en la Edad Media* 10/11, 1993, 661-673.
- Diéguez Seguí, Maria Àngels. *Clams i crims en la València medieval segons el Llibre de Cort de Justícia (1279-1321)*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2002.
- Domínguez Moreno, José María. "El retrato erótico femenino en el Cancionero extremeño". *Revista de folklore*, 2006-2008, n<sup>o</sup> 307, 3-16, n<sup>o</sup> 319, 2007, 18-29, n<sup>o</sup> 318, 190-198, n<sup>o</sup> 323, 147-158 y n<sup>o</sup> 327, 95-108.
- Fernández, Diana. "El calzado hasta la Edad Media". *Revista de Arqueología*, 29, n<sup>o</sup> 328, 2008, 26-31.
- Giorgetti, Cristina. *Manuale di storia del costume e della moda*. Firenze: Cantini, 1992.
- González Martí, Manuel. *La cerámica del Levante español. Siglos medievales, I*. Barcelona: Editorial Labor, 1944.
- González Martí, Manuel. *Cerámica del Levante Español, III. Siglos Medievales. Azulejos, "socarrats" y retablos*. Barcelona: Editorial Labor, 1952.
- Jordan, Mark D., La invención de la sodomía en la teología cristiana, L.I. Slavador (trad.), Laertes editorial: Barcelona, 2002.
- Lladró Dolz, Juan. *Art i técnica de cerámica valenciana*. Valencia: Real Acadèmia de Cultura Valenciana, 1997.
- López Elum, Pedro. *La alquería islámica de Valencia en Valencia. Estudio arqueológico de Bofilla. Siglos xi a xiv*. Valencia: Diputación de Valencia, 1994.
- Mallowan, Max E. L. y Davies, Leri Glynne. *Ivories in Assyrian Style (Ivories from Nimrud II)*. London: The British School of Archaeology in Iraq, 1970.
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel, "'Masculinidades' y sodomía en el medioevo hispánico", H. Gallego Franco (ed.), *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*, Granada: Comares, 2018, 57-72.
- Mesquida, Mercedes. *Las Ollerías de Paterna. Tecnología y producción, I. Siglos XII y XIII*. Paterna: Ayuntamiento de Paterna, 2001.
- Mesquida, Mercedes. *Socarrats y pavimentos medievales*. Paterna: Ayuntamiento de Paterna, 2001.
- Mesquida, Mercedes. *La vajilla azul en la cerámica de Paterna*. Paterna: Ayuntamiento de Paterna, 2002.
- Navarro Espinach, Germán. "Las imágenes de la diversidad sexual en la Edad Media". R. Huerta y A. Alonso-Sanz, eds., *Educación artística y diversidad sexual*. Santa Barbara: Publications of eHumanista, 2015, 61-76.
- Navarro Espinach, Germán. "Sodomitas en la Corona de Aragón (1263-1598)". R. Amrán y A. Cortijo, eds., *La mirada del otro. Las minorías en España y América (siglos xv-xviii)*. Valencia: Universitat de València, 2020, 99-126.
- Navarro Espinach, Germán y Villanueva Morte, Concepción. "Aproximación a la historia de la sexualidad medieval desde fuentes turoleses y medievales". A. Ubieto, ed., *V jornadas de estudios sobre Aragón en el umbral del s. xxi. Ejea 20-222 de diciembre de 2002*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005, 103-121.
- Pascual, Josefa y Martí, Javier. *La cerámica verde y manganeso medieval Valenciana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1986.
- Pinedo, Concepción y Vizcaíno Eugenia. *La cerámica de Manises en la historia*. León: Editorial Everest, 1977.
- Riera i Sans, Jaume. *Sodomites catalans. Història i vida (segles xiii-xviii)*. Editorial Base: Barcelona, 2014.
- Rouet, Philippe. *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Rubio Celada, Abraham. "Testimonios de la moda y la indumentaria en las cerámicas bajomedievales". *Diseño de Moda 2*, 2016, 99-112.
- Solaz Albert, Rafael. *Figues i naps. Imatge, Erotisme i Pornografia en la literatura popular valenciana*. Valencia: Rom Editors, 2014.
- Sousa Congosto, Francisco De. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Akal, 2007.
- Torró Abad, Josep. *Llibre de la Cort del Justícia de Cocentaina (1269, 1275-1278, 1288-1290)*. Universitat de València: Valencia, 2009.
- Venturi, Lionello. *History of Art Criticism* (trad. Ch. Marriott). New York: Dutton, 1964 (= 1936).