

LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO EN
LOS OFICIOS ARTÍSTICOS.
VALENCIA, 1370-1450

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
M^a de la Encarnación Montero Tortajada

Dirigida por:
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Valencia, 2013

Universitat de València
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

ÍNDICE

1. Abstract	7
2. Introducción.....	11
3. El aprendizaje de los oficios artísticos en Valencia y en la Corona de Aragón....	17
3.1. Consideraciones previas	17
3.2. Primera prospección sobre los contratos de <i>afermament</i> : aprendizaje, trabajo o ambas labores a la vez.....	21
3.3. Vínculos familiares en la menestralía dedicada a los oficios artísticos.....	32
3.4. Viajar para aprender un oficio: mapa provisional	35
3.5. El aprendizaje como medio de promoción social. Un ejemplo revelador: el obrador desarbolado de Pere Nicolau (o el litigio entre Jaume Mateu y Gonçal Peris).....	58
· <i>Breve excursio en torno a la figura de Jaume Mateu</i>	77
3.6. Próximas vías de exploración del aprendizaje artístico en la Corona de Aragón entre 1370 y 1450	82
4. Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una <i>mostra</i>, a imagen de otra obra.....	85
4.1. Aproximación al tema.....	86
4.2. A imagen de una <i>mostra</i>	90
4.2.1. Algunas aclaraciones sobre su función de fuente visual	90
4.2.2. Un contexto: la mostra en la Corona de Aragón. Noticias y ejemplos conservados	92
4.2.3. La mostra en Valencia según la documentación notarial.....	108
4.3. A imagen de otra obra	137
4.4. Modelos facticios y modelos genéricos	155
4.5. Últimas reflexiones	158
4.6. Adenda	163

5. Repertorios de oficio	191
5.1. Recetarios y <i>papers de pintura</i> en los registros de archivo.....	192
· <i>Recetarios y tratados sobre pintura 1350-1450</i>	198
5.2. Huellas documentales de dibujos, patrones y obras ejemplares. La <i>mostra</i> como catálogo formal	205
· <i>Nota aclaratoria (a modo de conclusión)</i>	272
5.3. La evidencia física: dibujos conservados, reflectografías, herramientas.....	274
· <i>Un ejemplo tal vez: el cuaderno de los Uffizi</i>	339
5.4. Un problema con la solución a cuestas: los diseños arquitectónicos	404
· <i>Una coda: transmisión del saber, microarquitectura, ‘esmaginaires’, viajes y construcción por control remoto</i>	441
5.5. Nota explicativa: noción de copia, observación del natural, y función de ambos, tanto en el aprendizaje como en la práctica profesional.....	455
· <i>El dibujo del natural</i>	457
· <i>El dibujo y la copia en el aprendizaje</i>	468
6. La puesta a punto del observatorio: visión, historia del arte medieval, perceptualismo y semiótica	477
6.1. La vista cartografiada.....	480
6.2. Palomares y panales: la construcción de una memoria artificial.....	488
6.3. <i>‘Excusatio non petita’</i> y adición de algunas ideas nuevas	496
7. Teatro y pintura gótica en Valencia, 1370-1450: un utillaje en común para la investigación	505
· <i>‘Aparech lendema tota la dita ciutat en faç nova...’</i> en torno a la publicación del <i>Llibre de l’entrada del rei Martí</i>	520
8. La transferencia de conocimientos en un medio competitivo: compañías, subcontratas y colaboraciones	547
· <i>Un indicio de buena cualificación profesional: los arbitrajes y las tasaciones</i>	567
9. Guiajes, cabalgaduras y navegaciones (viajes de artistas y de obras).....	573

10. El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia.....	597
11. Conclusions.....	621
12. Bibliografía.....	637
13. Anexos.....	713
Anexo I.....	713
Anexo II	720
Anexo III.....	733
Anexo IV	790

1. ABSTRACT

The objective of this thesis is to look into the ways of transmission of the artistic knowledge in Valencia between 1370 and 1450. To accomplish that, plenty of related bibliography, both in vernacular and other foreign languages, has been examined -mainly notary protocols- at the *Archivo del Reino de Valencia* (Kingdom of Valencia Archive) and the *Archivo de Protocolos del Real Colegio Seminario de Corpus Christi* (Archive of Protocols of the Corpus Christi Royal College Seminar). The period chosen as field of investigation presents itself as interesting for Art History, since that was an era of rapid and heterogeneous changes in art production in the city and the Kingdom of Valencia: in a few years time, the average quality of these works improved dramatically. Some of the explanation factors behind this mutation are unknown. Thus, it is especially convenient to study how this knowledge was transmitted in such an evolving environment.

Initially, four vectors for the transference of the craftwork knowledge have been determined: apprenticeship in a workshop, copy from or improvement of a model, travelling and collaboration with other professionals. The training in a workshop is a profusely documented circumstance in pre-industrial Europe, mostly (although not only) through the contracts binding master and disciple. In the case of the Kingdom of Aragon, it has been possible to explore this phenomenon in depth thanks to the wealth of historic sources preserved: it has been confirmed that, under the generic name of “*carta d’afermament*” (apprenticeship contract) were hidden different possibilities which not always implied learning a trade. Nevertheless, this agreement signed before a notary sometimes was used strategically to settle in a new workplace or be trained by a renowned professional. On the other hand, the family was also an exceptional context for the transmission of craftwork knowledge: frequent cases have been documented where a son continues the trade of his father, probably inheriting the workshop, the tools and the clients, although it has been difficult to identify cases further the third generation of workers on the same job. The search of a more prosperous market motivated a lot of youngsters, even those belonging to a family which might have been a consolidated productive cell. Besides, the apprenticeship in workshops may have been used as a tool for social

promotion. In relation to that, it is examined the particular case of Jaume Mateu, who arrived in Valencia from an interior village in Catalonia towards the end of the 14th century to work at his uncle Pere Nicolau's workshop, the most prolific and renowned painter of the first International Gothic generation in the city.

The second way of transmission of the artistic knowledge studied in the thesis is the copy from or improvement of a model, this being a previous design or another finished piece used as a reference in the development of an assignment. In the notary documentation can be found numerous allusions to a "*mostra*" (sample), which will serve as a guarantee both for the artist and the principal, and which is often kept by the notary certifying the works contract. This sample has generally been lost, although the few examples preserved illustrate mainly the invoice for the retablos. The proposal of another work as a model is as usual or even more usual than the quoting of a "*mostra*" and it seems to be more the specification of certain standards of quality or size than a pattern to be reproduced exactly. Designs probably belonging to a sample book to be copied in the learning process are sometimes found in the goods inventories of deceased craftsmen. Although those designs are also found in other documents, such as auctions, sales and legal procedures. In this sense, the inventory of goods of the presbyter Andreu Garcia, deceased in 1452, is an exceptional example. Painted tablets arranged as a book, paper designs, samples of writings and even a quill drawing which says "*de mà de Johannes*" "by the hand of Johannes" [probably referring to Jan van Eyck] are registered in the house. The evidences of the use of craftsmanship catalogues are found in the above mentioned archives and in material evidences that survived until our days, these being books of drawings or the underlying drawing in a painting found by means of reflectography. With regard to Valencia, it is especially interesting the drawing book conserved in the Uffizzi and attributed to an "*anonimo valenzano*", object of close examination in this thesis. The architectonic drawing (preserved examples, methods and problems) has been addressed in a different epigraph because of its specificities in regard to the designs used in other trades. Of course, the matter of the visuality, the period eye and the memory are closely related to the models and is briefly studied at the end of the chapter.

The third vector of transference of knowledge in the artistic trades is the cooperation among professionals. This joint work was coordinated through

companies, subcontracts and exceptional associations to finish a particular project. The companies are documented in numerous activities: curtain painting, stonemasonry or embroidery e.g. Subcontracts seem to be a more extended procedure than the information lead to think: more data about it have been retrieved by chance (mostly in litigations and worker's wills) than found in directly related searches. The exceptional or temporary associations are, notwithstanding, more regularly recorded through work contracts, in which both the developers and the artists crafting a piece are represented. This production system has been previously studied, especially in regard to painting; collaborations among the International Gothic are famous and they have also implications in terms of market strategy, frequently linking a foreign craftsman and the master of a local workshop. This investigation provides a new case of cooperation between Pere Nicolau and Marçal de Sas, who had previously contracted two altarpieces together. On this occasion, it was a widow belonging to the oligarchy who required their services. Although the total cost of the work is unknown, it is fair to assume it was high, judging from the payment they received in October 1400. Following the examination of the findings, the phenomenon of arbitrations and valuations as possible indication of professional qualification and/or social recognition is succinctly reviewed.

The fourth and last way that enabled the transfer of knowledge was the travelling of artists and works. This is a subject transversally addressed all through the investigation: for example, in the chapter about training in the workshop there is a specific section about travels, of students and masters. And there are references to several journeys to study buildings that would serve as a model in the pages on architectonic drawing. Besides that, in this part of the thesis the documents especially analyzed are evidences of journeys, such as settlements, "*salvoconductos*" (safe conducts) or lawyer's fees. When examined, the resorts more often used by the newcomers to achieve integration in a new working environment were: constituting a company, marriage and the "*afermament*". The import of works was channel to introduce novelty, as well. Artistic objects of considerably varied origins are registered in numerous inventories dated between 1370 and 1450: painted boxes from Barcelona, *obra de Romania* (Byzantine paintings), or English alabasters are items found frequently in the documentation. The Cathedral, the City

and the Crown were the big promoters who attracted outstanding quality of works and artists to the metropolis and the Kingdom; they even sponsored, when considered convenient, the journey of an artisan to other places where new abilities could be learnt: Lluís Dalmau is a good example. Nevertheless, the attention has been focused on other examples less well-known, more linked to the craftsman personal vicissitudes than to a big client's wishes.

The epilogue of this thesis is represented by the biographical note of the presbyter Andreu Garcia, who is the focus of a number of significantly relevant documents regarding to art between 1420 and 1450. The will, the inventory and the auction of the priest's goods, among other documents related to his activities, reveal his interest for figurative arts and show he also practiced drawing himself. Besides, his links to the most well-known artisans are many: he is connected to the carpenter Jaume Spina, to the stonemason Martí Llobet, to the illuminators Pere Bonora and Simó Llobregat, to the painters Jaume Mateu, Berenguer Mateu, Miquel Alcanyís, Gonçal Sarrià, Jacomart and, mainly, to Joan Reixac. In short, Garcia was in contact with the most relevant art masters of the city. He mediated in their jobs and even provided designs for some works. This circumstance reveals how close artists may have been among themselves and how important the transference of artistic knowledge may have been in Valencia during the first part of the 15th century.

2. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que la transmisión del conocimiento es un concepto importante en la sociedad contemporánea. La vida del común de los lectores de esta tesis se está desarrollando en una Edad en la que la información circula rápidamente y se expande de modo generalizado. Durante los años que ha durado esta investigación ha ido emergiendo, además, una conciencia clara de que se había producido una revolución en la comunicación del saber, irreversible y determinante, de la que oficios vinculados a la interpretación y a la administración de datos no han salido indemnes (el periodismo o la docencia, sobre todo). Lo que en mapas y portulanos pretéritos estaba determinado por la cercanía a Roma o Jerusalén está marcado ahora por la densidad del tendido de cables de fibra óptica. Ésta no es la única circunstancia que evidencia la relevancia del asunto. Últimamente, la transferencia del conocimiento está siendo utilizada en la arena política como un argumento de peso para implantar reformas de determinado cariz. Como consecuencia de la crisis económica que azota el mundo, cual jinete del Apocalipsis, desde agosto de 2007, se está dando una regulación de la edad y las condiciones de la jubilación para acomodar a los pensionistas a las nuevas necesidades del capitalismo. En este ajuste, la transmisión de los saberes acumulados por la experiencia es una idea que sirve frecuentemente para legitimar una degradación palmaria de las condiciones de vida del trabajador, desde el inicio hasta el final de su vida laboral: los jóvenes y los mayores deben someterse a determinadas condiciones en la primera y en la última fase de su actividad productiva (contratos precarios, sueldos bajos) para garantizar -en teoría- que todo lo aprendido durante toda una carrera profesional no se pierda. Es difícil discutir, pues, que la transferencia del saber es un concepto histórico que ha experimentado cambios más o menos profundos en determinados momentos. Esta historicidad refuerza la idea de que tiene sentido examinar los vectores de transmisión del conocimiento artístico en un periodo especialmente significativo para el sector, como fueron los años que median entre 1370 y 1450 en Valencia. Esta revisión, además, tiene especial significación en un contexto histórico en el que la circulación del saber ha sufrido una mutación de alcance todavía sin dimensionar: si a fines de

la Baja Edad Media la existencia de figuras mediadoras en este proceso era una realidad, y la fragmentación de espacios y jurisdicciones una característica consustancial a todo el orbe entonces conocido, la ausencia generalizada de filtros que regulen la fiabilidad de los datos y la homogeneización de la cultura de masas son las señas de identidad de los albores del siglo XXI.

Revisando imágenes particularmente evocadoras (fotografías antiguas de los primeros viajeros europeos que se aventuraron por la antigua Ruta de la Seda, por ejemplo, o instantáneas contemporáneas del trabajo en un taller artesano), se tiene la fuerte sospecha de que los oficios manuales no integrados en un sistema fabril tienen mucho que ver con los oficios medievales todavía. No es un reino totalmente perdido, o alejado irremisiblemente. Esta condición la impuso en el siglo XIX el imaginario romántico, que escogió como fuentes de inspiración culturas y épocas lejanas, acercando peligrosamente lo exótico y lo medieval al proponerlos como dos categorías igualmente inasequibles, hasta el punto de convertir la tarea de ‘recrear’ qué aspecto tenía la Edad Media en algo quimérico, o abstruso cuanto menos. Afortunadamente, con el concurso de la documentación (máxime en un área en la que los registros notariales son especialmente abundantes y ricos), es posible intentar reconstruir, siquiera parcialmente, el mundo del trabajo artístico entre fines del siglo XIV y mediados del siglo XV. En una tesis alejada de controversias morellianas, y cercana a planteamientos propios de la Historia Social, la labor de investigación en archivo es indispensable para sortear los peligros de una escritura de corte ensayístico, especulativa en exceso y sin refrendo documental alguno. La revisión de numerosos protocolos notariales, tanto en el Archivo del Reino de Valencia como en el Archivo de Protocolos del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, ha sido clave para dotar de fundamento a este trabajo, así como la elaboración, a partir de las noticias espigadas, de una base de datos que ha facilitado notablemente la escritura de las hojas que siguen. Se ha prestado atención preferente a las transacciones registradas ante notario por razones obvias: en ausencia de tratados que recojan un corpus de conocimientos vinculados a la práctica de determinada profesión en Valencia entre 1370 y 1450, y estando en la cronología estudiada la mayoría de oficios por reglamentar (con la excepción de la platería y la construcción), el mayor caudal de información debe encontrarse necesariamente fuera de los cauces normativos.

Desde su génesis, vinculada a la lectura de un artículo de Francesca Espanyol¹, y a las sugerencias del Dr. Serra Desfilis, la redacción de esta tesis se ha extendido mucho en el tiempo, obedeciendo cada parte del texto a diferentes momentos y a circunstancias diversas. Esto, como es lógico, se acusa en la lectura del trabajo, que es un proceso breve y continuado en el que estas desigualdades e hiatos se aprecian mucho más. No se va a intentar aquí homogeneizar los diferentes capítulos (sería una labor de costura con resultado improbable), ya que en cada uno de ellos se da cumplida explicación de su peculiar naturaleza. Asimismo, no va a llevarse a término en esta introducción un estado de la cuestión sobre el tema que ocupa las páginas siguientes. En cada apartado se acomete por extenso esta tarea, y por eso no es preciso redundar aquí en ello. Sí es necesario, sin embargo, subrayar que si en algo se ha trabajado es en la lectura de una bibliografía considerablemente amplia y diversificada. Sintetizar el valor de estudios procedentes de fuentes muy dispares, para después contrastarlo con el panorama dibujado por la documentación valenciana, ha sido una tarea tan interesante como costosa. Se ha trabajado en la biblioteca del CSIC de Madrid, en la Biblioteca Nacional, en la del *Institut d'Estudis Catalans* de Barcelona, en el Instituto Warburg, en el *Kunsthistorisches Institut* de Florencia, y en la biblioteca de Villa I Tatti, en la misma ciudad. De esta labor se desprenden dos ideas fundamentales: la transmisión del conocimiento en los oficios artísticos es un asunto tratado sobre todo en medios académicos anglosajones, con alguna excepción relativa a Italia; en segundo lugar, la información sobre el tema se encuentra muy dispersa, y a veces fragmentada hasta la exasperación, con lo que muchas veces a la lectura de artículos, libros y opúsculos ha seguido un paciente trabajo de selección y clasificación de noticias, puestas cada una en su contexto, valorándose luego la significación particular de cada caso.

La elección del periodo objeto de estudio, considerablemente amplio (abarca el final del gobierno de Pedro el Ceremonioso, los reinados de Juan el Cazador, Martín el Humano, y prácticamente todo el mandato de Alfonso el Magnánimo), obedece al interés de los cambios que se dieron en la producción artística local. Durante estos años, la suerte del Reino de Valencia fue bastante

¹ Francesca ESPANYOL BERTRAN, "La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)". *Cuadernos del CEMYR [Saber y conocimiento en la Edad Media]*, n.º5 (1997), pp.73-113.

desigual. Frente a la proverbial bonanza económica y al incremento de su peso específico en la Corona de Aragón, hay hechos incontestables que matizan considerablemente el mito de la *'València daurada'* (cada territorio tiene unos referentes históricos en los que le complace mirarse; uno de los que parecen fundamentar la identidad valenciana es el esplendor del siglo XV). Entre fines del Trescientos y mediados del Cuatrocientos, este territorio sufrió conflictos bélicos, epidemias y desórdenes civiles, viéndose así envuelto en no pocas dificultades de diverso orden que dificultaron mucho su desarrollo. Aun así, Valencia fue efectivamente una tierra de oportunidades en esta época, y la afluencia de artistas foráneos es un argumento inequívoco que apunta a la existencia de un mercado laboral todavía abierto, a la abundancia de encargos y, por extensión, a una clientela deseosa de artículos de cierta calidad, capaz de sufragarlos con solvencia (e incluso, en ocasiones, con largueza). El paradigma de esta mutación es la pintura, aunque es posible afirmar con cierta seguridad que este despegue de la cantidad y de la calidad de las comandas fue común a otras disciplinas artísticas. La desaparición de muchas obras, la desigual atención que se ha dispensado a unos oficios y a otros por parte de la historiografía, y los interrogantes que plantea la taxonomía del Gótico Internacional, comprometen mucho cualquier intento de tener una visión compensada de la transmisión del conocimiento artístico en ese lapso de tiempo, si bien la interpretación de los datos que proporciona la documentación de archivo puede ayudar a salvar, en parte, esa dificultad.

La investigación que sigue se estructura en ocho capítulos, correspondientes, la mayoría de ellos, a otras tantas vías de transmisión del conocimiento artístico. El primero de estos apartados está dedicado al aprendizaje en el obrador, el segundo a la emulación y a la superación del modelo en la documentación notarial, el tercero a los repertorios de oficio, el cuarto a la visión y a la memoria en tanto que potencias agentes en la actividad artística, el quinto a la relación entre pintura y teatro, el sexto a la colaboración entre profesionales, el séptimo a los viajes, y el octavo a la figura del presbítero Andreu Garcia, personaje muy significativo en lo que a esta tesis interesa. Estos bloques se subdividen, como es lógico, en varios epígrafes que exploran la cuestión desde diferentes perspectivas. La razón de ser de todos estos textos se explica al comienzo de cada uno de ellos. En conjunto, la aportación de varios documentos inéditos (los testamentos de los

maestros de obras Francesc Canals y Martí Llobet, el inventario y la almoneda de los bienes de Andreu Garcia, el retablo que Pere Nicolau y Marçal de Sas contratan para Peirona Llançol, la actividad de Antoni Guarc en Valencia, transacciones con *mostres*, contratos de aprendizaje, etc.) y una nueva interpretación de datos ya publicados (sobre todo, de muchos acuerdos de *afermament* y de la documentación relativa a la muerte de Pere Nicolau), junto con la exhaustiva revisión de la bibliografía sobre el tema a la que se aludía anteriormente, han permitido dar respuesta satisfactoria a más interrogantes de los que cabría esperar sobre la transmisión del conocimiento artístico en Valencia entre 1370 y 1450.

Ex corde (agradecimientos)

En primer lugar, quiero hacer constar mi gratitud al director de esta tesis, el Dr. Amadeo Serra Desfilis, por su aliento, paciencia, y amabilidad en las conversaciones –epistolares y en persona- que hemos mantenido durante años. Su ascendencia académica sobre las hojas que siguen, por fortuna, ha sido mucha.

Asimismo, considero necesario citar aquí a la Dra. Francesca Espanyol, a Josep Ferre, a la Dra. M^a Teresa Ferrer i Mallol, al Dr. Alejandro García Avilés, a Pilar Ineba, a la Dra. Carme Llanes, a Ester Medán, a la Dra. Matilde Miquel, y a la Dra. Cristina Sanjust. Cada uno de ellos, desde diferentes lugares y en distintos grados, ha ayudado a que esta investigación avanzase. El Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València debe sumarse al elenco anterior, ya que formé parte de él durante cuatro años, mientras fui beneficiaria de una Beca para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación.

Desearía también incluir en este apartado al Instituto Warburg y al Kunsthistorisches Institut de Florencia, porque en ambos lugares he vivido periodos especialmente significativos en la redacción de este trabajo. Son dos instituciones a las que me unen recuerdos muy gratos. De igual manera, el Monasterio de Santo Espiritu me ofreció silencio, reposo y un lugar para escribir, cuando fue preciso.

Esta *tabula gratulatoria* inversa termina con una mención a las personas con las que me une una relación de afecto. Quiero dar las gracias a David, a mi familia y a mis amigos (en Villar y en Valencia: ellos saben quiénes son), porque me han

animado siempre a concluir este trabajo intuyendo lo importante que era para mí. Nunca podré agradecer lo suficiente su cariño y compañía. Han tenido mucha paciencia hasta que he sacado la cabeza de la camisa de once varas que a veces ha sido esta tesis, como vivencia y no sólo como experiencia académica, verdadero reto y verdadera prueba final de aprendizaje, en muchos sentidos, para quien escribe estas líneas.

Londres, agosto de 2011 - Valencia, marzo de 2013

3. EL APRENDIZAJE DE LOS OFICIOS ARTÍSTICOS EN VALENCIA Y EN LA CORONA DE ARAGÓN

3.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Originalmente las páginas que siguen tenían como objetivo principal comprobar la existencia de una especie de *lingua franca* que articulara las prácticas profesionales de la menestralía dedicada a los trabajos artísticos en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media. El fin permanece, aunque el campo de estudio se ha reducido notablemente para poder precisar más las observaciones. Abordar el aprendizaje en el taller artesano se ha considerado una buena manera de iniciar una reflexión general sobre el tema. La estancia en el obrador es la vía mejor conocida de adiestramiento laboral en la Europa preindustrial. Revisar qué es lo que se sabe del asunto en Cataluña, Aragón, Baleares y Valencia (examinando con particular atención este último territorio, por razones bien evidentes) parece una tarea oportuna, antes de continuar examinando otros medios de transmisión del conocimiento en los oficios artísticos.

Cabría destacar dos circunstancias que han determinado de modo definitivo el proceso de trabajo que ha precedido a la redacción de estas líneas: la utilización del catalán como lengua de investigación (en el texto original, puesto que casi todas estas hojas fueron una memoria presentada para la *Borsa d'Estudis Països Catalans* concedida por el IEC y la Institució Milà i Fontanals en abril de 2006) y la preparación cuidadosa de los anexos, espigando documentos de archivo y construyendo con ellos tablas y diagramas que hiciesen inteligibles los datos antes dispersos (tarea necesaria, aunque haya restado bastante tiempo a la redacción final).

Una vez explicadas las razones de orden práctico que han intervenido en la elaboración de esta parte de la tesis, habría que declarar su orientación teórica y su punto de partida. El aprendizaje artístico en un obrador en las postrimerías de la Edad Media es constituye un proceso difícil de reconstruir (como cualquier otro asunto que sea objeto de una investigación histórica, por otra parte). La documentación, como se ha recordado tantas veces, es tan sólo la mirilla a través de

la cual se puede observar un paisaje interpretativo e interpretable. Además, en los contratos de ‘*afermament*’ (el instrumento notarial que más explícitamente podría informar sobre las condiciones de aprendizaje), faltan datos fundamentales sobre los que se guarda un silencio obstinado. Es necesario, sin embargo, empezar a trabajar con la conciencia clara de que hay que leer nuevamente los documentos, de que la confrontación detenida de series de archivo y el seguimiento de las huellas de la vida laboral de un artesano (no salgan éstas de los límites de una ciudad, o atraviesen varios territorios de la Corona) pueden iluminar otra vez el breve paraje que muestra la aspillera. Asimismo, es conveniente hacer una consulta amplia de diferentes tipos de documentos, más allá de los relacionados directamente con el aprendizaje, ya que a veces la búsqueda se puede ver recompensada con el suministro de información imposible de obtener por cualquier otra vía (relaciones maestro-discípulo que no han sido aún exhumadas en forma de contrato, o no han sido formalizadas nunca ante notario; litigios entre profesionales que dejan entrever relaciones anteriores de adiestramiento y colaboración; consideraciones sobre el valor de los oficios artísticos, etc). De cualquier modo, hace falta partir, en primer lugar, de la documentación y de los estudios publicados, que son, se ha de advertir, muy parciales. Es evidente que, antes de emprender una investigación, es difícil hacer un estado de la cuestión y encontrar un panorama uniforme. El caso que se está explorando aquí no es una excepción: las colecciones documentales transcritas están, en Valencia, fuertemente escoradas hacia la pintura (con claras consecuencias, como ya se habrá adivinado, en la producción historiográfica posterior)². Hay, sí, algunas referencias diseminadas

² Fundamentalmente, vid. José SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (L’Avenç), 1914; Luis CERVERÓ. “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante, *AAV*), Año XXVII (1956), pp. 96-121; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Segunda Época, n°45 (1960), pp. 226-257; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *AAV*, n°48 (1963), pp. 68-156; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n°49 (1964), pp. 83-136; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *AAV*, Año XXXVI (1965), pp. 22-26; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *AAV*, Año XXXVII (1966), pp. 19-30; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *AAV*, Año XXXIX (1968), pp. 92-98; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *AAV*, Año XLII (1971), pp. 23-36; “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *AAV*, Año XLIII (1972), pp. 44-57; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA y Maite FRAMIS. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005.

a otros oficios artísticos, fundamentalmente a la arquitectura y a la orfebrería, pero son muy escasas en comparación con la atención prestada a la actividad pictórica³.

En Aragón y en Mallorca⁴ la documentación publicada también se refiere con mucha más frecuencia a la pintura que a cualquier otra ocupación. Las noticias de archivo editadas en Cataluña, sin embargo, se distribuyen más equitativamente entre las diferentes disciplinas que hoy se definirían como artísticas⁵. La explicación de este rasgo particular reside en la temprana publicación de documentación en el Principado (con su largo surco posterior), fruto temprano, a partes iguales, del trabajo en los archivos auspiciado por el Institut d'Estudis Catalans y del amplio interés, desde la *Renaixença* al *Noucentisme*, por todo lo que significara una huella del dorado otoño medieval del país.

Así pues, entre las vías de transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, el aprendizaje en el obrador se puede observar notablemente bien a partir de las noticias documentales publicadas. Se trata, al menos, de un camino concreto, conocido y estudiado por la historiografía medieval catalana. En resumen: es un tema de estudio avalado por una trayectoria bibliográfica breve, aunque bien dibujada por investigadores solventes, con referencias puntuales en los artículos fundacionales de la Historia del Arte medieval en Cataluña (es necesario aclarar,

³ José SANCHIS SIVERA: "El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV. Apuntes para su historia". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº36 (1917), pp. 200-223; "Vidriería historiada medieval en la Catedral de Valencia", *AAV*, IV (1918), pp. 23-34; "La esmaltería valenciana en la Edad Media", *AAV*, VII (1921), pp. 3-50; "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *AAV*, VIII (1922), pp. 72-103; "La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia", *AAV*, X (1924), pp. 3-29; "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *AAV*, XI (1925), pp. 23-52; "Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia", *AAV*, XIX (1933), pp. 3-24.

⁴ Para Aragón, vid. una síntesis de noticias sobre pintura en Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA. "El mundo laboral del pintor en el siglo XV en Aragón. Aspectos documentales", *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 39-49. En las notas se cita buena parte de la bibliografía anterior, comparable a la publicada en Valencia por Sanchis Sivera y Cerveró Gomis. Para Mallorca, vid. los trabajos de Gabriel LLOMPART: *La orfebrería mallorquina en torno a 1400*. Palma de Mallorca (Imprenta Politécnica), 1969; *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía* (4 vols). Mallorca (Luis Ripoll), 1977-1980; *Miscel·lània documental de pintura i picapedreria medieval mallorquina*. Mallorca (Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear), 1999. Para Cataluña, vid. nota siguiente.

⁵ Vid. Antoni RUBIÓ I LLUCH (ed.). *Documents per a la història de la cultura catalana medieval* (2 vols). Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), 2000 [edición facsímil: 1ª edición en 1908]; Josep-Maria MADURELL MARIMÓN. "Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)", *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, I (1948), pp. 105-199; Josep BAUCELLS I REIG. "L'estament dels aprenents dels segles XIII i XIV segons els contractes noterials de Barcelona", *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, V (1978), pp. 104-105; Josep-Maria MADURELL I MARIMÓN. *Documents culturals medievals (1307-1485). Contribució al seu estudi* [separata del *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII (1979-1982)].

aun así, que hay que interpretar cuidadosamente los contratos de ‘*afermament*’ para poder construir hipótesis verdaderamente operativas).

Por último, antes de continuar con otros aspectos del aprendizaje artístico en la Corona de Aragón entre 1370 y 1450, se propone la comparación de tres citas. Ésta puede ayudar a situar el problema en las coordenadas (bibliográficas) adecuadas. La primera es una base casi perfecta para comenzar a reflexionar de nuevo sobre cuestiones comúnmente aceptadas:

*Craft traditions themselves helped to perpetuate both forms and styles, sometimes over long periods. The apprenticeship system was fundamentally conservative. The training of artists reflected the attitude: Nihil innovetur, nisi quod traditum. And in both the East and the West it consisted in teaching techniques largely through replicating examples. In preparing works of art, medieval craftsmen used stamps, stencils, molds, and matrices that were passed on from generation to generation*⁶.

La segunda introduce nuevos factores en el aprendizaje, aspectos que se han comenzado a valorar hace relativamente poco como importantes en la fortuna laboral posterior del discípulo:

*...sin embargo, la calidad plástica o el éxito no dependen en ningún modo del origen, sino de la formación, valía del maestro, posibilidades del taller en el que se realiza el aprendizaje y propia capacidad del interesado, amén de la futura frecuencia de los encargos y del grado de saturación del mercado*⁷.

Y la tercera afronta una cuestión tan difícil de tratar como complicada de localizar en la documentación, por más que se intuya que está al fondo de muchas prácticas y costumbres de la menestralía, y que sea el verdadero significado de los escasos (pero no inexistentes) comentarios admirativos referidos al artesano dedicado a los oficios artísticos que se conocen:

⁶ Herbert L. KESSLER. “On the State of Medieval Art History”, *The Art Bulletin*, LXX/2 (1988), pp. 182-182.

⁷ José Luis HERNANDO GARRIDO, “Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales”, *Lambard*, VI (1991-93), p.385.

But this creative urge, this willingness and desire to experiment, owed much to the fact that architecture was a function of craftsmen. Face with a technical problem, there was in the skilled craftsman an inherent drive to resolve it⁸.

No hace falta aclarar que no se pretende aquí concitar una confrontación virtual entre la bibliografía afín a cada una de las tres citas (dialéctica, además de estéril, artificial): los textos tan sólo se proponen como palanca que ayude a abrir la puerta de la reflexión sobre el aprendizaje de un oficio artístico en la Baja Edad Media.

3.2. PRIMERA PROSPECCIÓN SOBRE LOS CONTRATOS DE 'AFERMAMENT': APRENDIZAJE, TRABAJO O AMBAS LABORES A LA VEZ.

Se podría decir que casi todo lo que se sabe sobre el aprendizaje artesano en los siglos XIV y XV depende de la información que suministran los contratos de 'afermament', instrumentos notariales (por extensión, documentos con valor legal) que formalizan, generalmente, el compromiso entre un maestro y el padre o tutor de un joven dispuesto a aprender un oficio (entendiendo como 'joven' aquí al muchacho que transita la segunda infancia y la adolescencia, según los parámetros actuales). La existencia del contrato implica una actividad didáctica reconocida legalmente, con vínculos jurídicos bien evidentes⁹. Fuera quedaría un amplio margen de enseñanzas no reguladas que tan sólo se acierta a vislumbrar. La especificidad de esta tarea docente suficientemente valiosa como para ser registrada ante notario debería despertar una reflexión sobre el verdadero carácter de los contratos de aprendizaje, y hacer al menos sospechar lo que ya sugería Pierre Bonmassie en su estudio sobre la organización del trabajo en Barcelona en los últimos años del siglo XV:

⁸ Lon R. SHELBY, "The Education of Medieval English Master Masons", *Medieval Studies*, 32 (1970), p.25.

⁹ Vid. Joan DOMENGE I MESQUIDA, "Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)" en BARCELÓ I CRESPI, Maria (ed.). *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI)* [IX Jornades d'Estudis Històrics Locals]. Palma de Mallorca (Institut d'Estudis Baleàrics; Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear), 1991, p.381.

‘A pesar de todo, existe el contrato. Si es una garantía para el que emplea, lo es también para el discípulo. El contrato da una seguridad de la que no se benefician todos los obreros y que no conocen, evidentemente, los esclavos. Permite, con sus cláusulas siempre idénticas, definir una categoría de trabajadores.

Viviendo constantemente en la sociedad del maestro, del que es *famulus* tanto como *discipulus*, y futuro maestro, a su vez, el aprendiz es también, a su manera, un ser privilegiado. Si se encuentra en situación subalterna, ello se debe tan sólo a su edad, no a una discriminación social, lo que no pasa con el obrero.¹⁰

Para empezar, parece oportuno precisar bien el significado del verbo *afermar*, utilizado casi sistemáticamente en los contratos de aprendizaje (aunque no tan sólo en los contratos de aprendizaje):

Afermar: 5. Unir una persona amb un altra per conveni mutu. a) Llogar un fadrí amb un mestre per aprendre un ofici. *Molts fadrins o macips qui se affermen e estan ab lurs maestres per appendre lur offici*, doc. a. 1393 (Col. Bof. XLI). *Si algun hom s’afermarà ab altre per estar ab ell... per soldada*, Cost. Tort., II, 4.¹¹

La definición del diccionario Alcover comprende dos acepciones: una más general, que hace referencia a cualquier tipo de compromiso bilateral entre dos personas, y otra más concreta, que alude al aprendizaje profesional. Un contrato de ‘*afermament*’, de hecho, respondería a la primera acepción, mientras que un contrato de ‘*afermament*’ que incorporase el aprendizaje de un oficio (es decir: un contrato de aprendizaje propiamente dicho), correspondería a la segunda. Esta suerte de maleabilidad del término *afermament* y su omnipresencia en los contratos de aprendizaje ha generado no pocas confusiones en su análisis, propiciando la identificación inmediata (errónea) entre un ‘*afermament*’ y un compromiso de aprendizaje. De esta indeterminación, que parece alcanzar incluso a los últimos estudios relacionados con el tema¹², tan sólo parece redimir la

¹⁰ Pierre BONNASSIE. *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*. Barcelona (CSIC), 1975, p.87. Se podría añadir la siguiente cita de Josep BAUCCELLS I REIG, atemperándola un poco: “Hom podria definir el lema dels aprenents amb tres mots: treballar, callar i subsistir. Tanmateix, però, la seva situació no es diferenciava pas tant de la dels fadrins i àdhuc de la dels mateixos mestres; era comparable a l’estatut dels servidors: minyones, dides, escuders, troters, etc., i es situava a un nivell molt superior a l’estament dels desvagats, serfs i esclaus. Tenia l’avantatge de tractar-se d’una etapa de pas, vers una situació millor i estable.” [“L’estament dels aprenents dels segles XIII i XIV segons els contractes notariais de Barcelona”, *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, V (1978), p.103].

¹¹ Antoni M. ALCOVER; Francesc de Borja MOLL; Manuel SANCHIS GUARNER. *Diccionari català-valencià-balear* (10 volúmenes). Palma de Mallorca (Ed. Moll), 1993, vol. I, pp. 241-242.

¹² Aunque la colección de documentos sobre pintura valenciana medieval editada per COMPANYY *et alii* en general distingue (sorprendentemente si se compara con el panorama bibliográfico preexistente) entre contratos de aprendizaje y contratos de ‘*afermament*’, a veces las distinciones entre un tipo de documento y otro no son exactas.

aparición, muy significativa, de los verbos *addiscere* o *docere*, que borran cualquier duda sobre el carácter didáctico del contrato.

La homogeneidad del contrato de aprendizaje es notablemente fuerte en los territorios de la Corona de Aragón (se podría sospechar que también en toda la Europa mediterránea, incluyendo el resto de la Península Ibérica, y por largo tiempo: Cerdeña, Sicilia, etc.¹³): Josep Baucells i Reig ha podido aislar dos tipos documentales que se ajustan bastante a la documentación valenciana transcrita¹⁴. Esto hace pensar que sería posible encontrar rasgos que ayudasen a identificar un contrato de aprendizaje. Después de haber considerado con detenimiento los ejemplos transcritos, y otros inéditos, ha sido posible dar con dos características que difícilmente se encontrarían fuera de un compromiso semejante: además de la presencia delatora de los verbos *addiscere* y *docere* (ya ha sido señalada antes), la entrega al discípulo, por parte del maestro, de ropas nuevas y herramientas del oficio también es un indicio muy fiable de que se está ante un contrato entre maestro y aprendiz.

Así, conociendo ya con una certeza razonable cuándo se trata de un tipo de documento o cuándo se trata del otro, se ha compuesto, para Valencia, el siguiente listado¹⁵:

- 32 contratos de aprendizaje de un oficio artístico (12 son inéditos)¹⁶

¹³ Para Cerdeña, vid. Anna TILOCA SEGRETI, “Il contratto di apprendistato nella Sardegna settentrionale”, en MATTONE, Antonello (ed.). *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell’età moderna (XIV-XIX secolo)*. Cagliari (AM&D Edizioni), 2000, pp. 384-403; para Sicilia, vid. Geneviève BRESC-BAUTIER. *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l’oeuvre d’art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*. Roma (École Française de Rome), 1979. Para otras áreas de la Península, y en diferentes cronologías, vid. M^a Carmen HEREDIA MORENO, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla (Diputación Provincial de Sevilla), 1974; M^a Victoria HERNÁNDEZ DETTOMA, “Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la Merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII”, *Príncipe de Viana*, 6 [Anejo 11] (1988), pp. 249-256.

¹⁴ BAUCELLS I REIG, pp. 95-97.

¹⁵ Se excluyen de esta nómina los contratos inéditos publicados por Lluïsa TOLOSA, Ximo COMPANYY y Joan ALIAGA (eds.) en *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. Valencia (Universitat de València), 2011, vol. III (docs. 19, 105, 249, 597, 651, 786, 819, 1210 y 1226). El volumen fue publicado con posterioridad a la redacción de este capítulo, y los nuevos ejemplos no modifican sustancialmente el panorama expuesto aquí.

¹⁶ Referencias documentales publicadas: COMPANYY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005, pp. 50, 126, 242, 321*, 343, 426, 427 y 447 (de aquí en adelante, COMPANYY et alii. *Documents...*, I); CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1963), pp. 103, 136, 139 y 149; CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1964), p.128; CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1966), p.20; SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 23, 40, y 147; SANCHIS SIVERA. “Maestros de obras...”, p.38. Documentación inédita: APPV, Bertomeu Martí,

- 7 contratos de trabajo (2 son inéditos)¹⁷
- 3 contratos de carácter híbrido: trabajo y aprendizaje¹⁸

La mayoría de estos documentos, como ya se había advertido, están relacionados con la práctica de la pintura:

- contratos de aprendizaje:
 - documentos publicados: quince contratos con pintores, dos con pedrapiqueros, uno con un platero, otro con un batihoja y un último con un carpintero.
 - documentos inéditos: dos contratos con pedrapiqueros, tres con ‘obres de vila’, tres con carpinteros, dos con plateros, uno con un batihoja y otro con un pintor.
- contratos de trabajo:
 - documentos publicados: todos los jóvenes son pintores, con excepción de un platero.
 - documentos inéditos: posiblemente, un joven ya sea platero, y el otro, ‘obrer de vila’.
- contratos de carácter híbrido: los tres hacen referencia a la pintura.

De nuevo, es posible constatar que las cifras que proporciona la documentación publicada muestran un más que evidente *penchant* hacia la pintura, bien notorio si se presta atención a los documentos inéditos, que dejan ver unas proporciones mucho más equitativas (hecho fácilmente explicable si se piensa en la

nº76, 19 de junio de 1385; ARV, Protocolos, Alfons Ferrer, nº2905, 17 de septiembre de 1390; APPV, Ramon Barcella, nº12088, 20 de marzo de 1398; ARV, Protocolos, Guillem Cardona, nº503, 21 de febrero de 1404; APPV, Joan d’Artigues, nº21509, 3 de enero de 1416; APPV, Bertomeu Gueralt, nº1091, 2 de enero de 1421; ARV, Protocolos, Vicent Çaera, nº2422, 9 de enero de 1423; APPV, Joan Çaposa, nº24713, 16 de agosto de 1423 y 26 de agosto de 1423; APPV, Pere Todó, nº25742, 8 de marzo de 1428; APPV, Ambrosi Alegret, nº20702, 16 de junio de 1434; APPV, Lluís Despuig, nº22028, 12 de junio de 1438. *El documento núm.11 del anexo I, en COMPANY *et alii* se clasifica como un contrato de ‘afermament’ y aprendizaje. En esta tesis se ha clasificado como un contrato de aprendizaje solamente, ya que la fórmula “in mancipium vestrum” se encuentra en muchos documentos parecidos sin que por eso implique servidumbre más allá de las obligaciones propias del discípulo. El único matiz podría derivar de que interviene el ‘pare d’òrfens’ como tutor del joven.

¹⁷ Referencias documentales publicadas: COMPANY *et alii*. *Documents...*, I, pp. 116, 238 y 242; LLOMPART. *La orfebreria mallorquina...*, p.99; SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 37-38. Documentación inédita: ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera [en el catálogo del Archivo, ‘Zaera’], nº2422, 16 de junio de 1423; APPV, Lluís Despuig, nº22028, 13 de diciembre de 1438.

¹⁸ Referencias documentales publicadas: COMPANY *et alii*. *Documents...*, I, pp. 322 y 323; CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1964), p.115.

abundancia de estudios sobre el tema en Valencia, desequilibrio aún no contrarrestado).

Analizando los contratos de aprendizaje, es posible encontrar una notable heterogeneidad en la duración del compromiso, en la edad del aprendiz y en el montante de su remuneración final. Examinados los diferentes casos, se puede dividir la serie documental en dos tipos de acuerdos (con conciencia de que hay otros casos que no se ajustan plenamente a una tipología o a otra):

1. contratos de larga duración en los que el aprendiz tiene poca edad y resulta remunerado, al término del periodo, con ropas de paño nuevo de precio escrupulosamente fijado (habitualmente, entre 8 y 11 sueldos por alna de paño, aunque el precio más frecuente es 9/10).¹⁹
2. contratos de corta duración en los que el aprendiz es ya casi un adolescente (hay, incluso, dos ejemplos que implican a jóvenes propiamente dichos) y resulta remunerado con una cantidad en metálico, cuyo pago puede ser fraccionado de modo diverso.²⁰

En los contratos de trabajo espigados (escasos en comparación con los de aprendizaje) sucede inversamente: hay una llamativa homogeneidad en los tiempos de duración (cortos) y en las remuneraciones (siempre en metálico, con una excepción). Observando la procedencia de los mancebos, y el lugar de redacción del documento, una circunstancia salta a la vista, y resulta bien elocuente: en todos los contratos de trabajo, el mozo es forastero. El radio territorial no es muy amplio: va desde Jérica hasta Barcelona (se extendería si se incluyesen los ejemplos híbridos que hacen referencia a Córdoba y Camprodon); pero la distancia con el origen urbano o periurbano de la mayor parte de los aprendices es mucha, incluso en los casos de muchachos ya mayores que se comprometen por dos o tres años. Una explicación de partida la proporciona, otra vez, Pierre Bonnassie:

“... En cuanto al auténtico oficial, todos los libros gremiales deploran, a porfía, su desdén por el procedimiento oficial. Y es verdad que, cuando encuentra

¹⁹ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 242, 321, 426, 459 y 497.

²⁰ CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1963), p.136; COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 427 y 447.

trabajo, rechaza las garantías legales que le unirían a su patrón y limitarían su independencia.”²¹

En estas condiciones se comprende que los contratos de trabajo sean raros. De hecho, por cada cien contratos de aprendices, sólo se han encontrado seis de oficiales; la proporción es ya ínfima, pero nos daremos cuenta de lo excepcional de su carácter cuando sepamos las circunstancias en las que han sido redactados. El primero es un contrato de aprendizaje disimulado: se trata de un joven *cínter* que conoce ya su oficio, pero que, para aprender, se compromete a fabricar cinturones realizados en oro. Otros dos han sido otorgados a causa de importantes deudas, contraídas por los oficiales con sus maestros: el tiempo de servicio termina con el pago total de la suma prestada. Finalmente, los tres últimos corresponden a obreros muy especializados, a los que se hace venir de muy lejos y a los que se conceden garantías suficientes [...]. La regla es el contrato *de paraula o ab paraula*, mencionado por los *paraires* o los *pintors* como el único verdaderamente corriente.²²

Como ya se podía sospechar, la hipótesis se puede tomar y trasplantar a la otra ribera del Cènia con buenos resultados: el improbable compromiso de trabajar por un año a cambio de manutención que adquiere Arnau Rubiols en 1380²³ tendría una buena explicación en una deuda con Francesc Comes, el pintor contratante, déficit posiblemente propiciado por la condición foránea de Rubiols, lo que convertiría su situación en muy vulnerable ante cualquier revés económico²⁴. La presencia en Valencia de Jaume Sarreal, pintor de Morella, y Joan Sentcenís, pintor barcelonés (así como la del platero valenciano Jaume Riera en Palma de Mallorca)²⁵ se explicaría probablemente, sin excluir ninguna otra razón, mediante la apetecible oferta de un mercado de trabajo lleno de posibilidades (el caso de las oportunidades del ambiente pictórico valenciano entre 1370 y las primeras décadas

²¹ BONNASSIE, pp. 87-88.

²² Ibidem.

²³ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p. 242.

²⁴ Éste también podría ser el caso de una deuda que Miquel Alcanyís parece tener con Pere Nicolau *per prestech de soldada*, aunque el documento es muy confuso [vid. CERVERÓ GOMIS. “Pintores medievales...” (1963), p.137.

²⁵ Respectivamente, vid. SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 37-38; COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.238.

del siglo XV es paradigmático: fue precisamente en este próspero ecosistema donde atracaron Sarreal y Sentcenís). También hay una voluntad decidida, sobre todo en el caso del pintor morellano, de aprender nuevas técnicas (de oficio) y nuevas estrategias (de mercado) al lado de un profesional de probada capacidad como jefe de taller. El breve surco que, según la documentación, dejarían estos profesionales podría explicarse de dos maneras: el menestral quería volver a su lugar de origen (Sarreal, probablemente, ya que en el contrato solicita permiso para ir a Morella una vez durante el periodo de trabajo, si lo considera oportuno); o bien el menestral quería aprovechar este tiempo breve para hacer una primera prospección del panorama laboral local, teniendo la posibilidad, después, de instalarse en mejores condiciones.

Si se ha considerado la posibilidad de que, bajo la forma de un contrato de trabajo, se ocultaran múltiples circunstancias e intenciones, es momento, ahora, de intentar desbrozar las fórmulas notariales para reflexionar sobre qué significado pudieron tener, en realidad, los contratos de aprendizaje de ciclo corto, claramente diferentes de los de duración más prolongada (especialmente en pintura, ya que en los oficios de la construcción este tipo de compromisos breves eran bastante comunes). Existe una hipótesis formulada ya hace tiempo por Lon R. Shelby sobre la formación de los canteros anglosajones²⁶: tal vez la enseñanza regulada mediante un documento legal tenía como objetivo específico el perfeccionamiento y la maestría de las artes de la construcción; los oficiales no tendrían necesidad de un magisterio semejante, tan exigente en términos económicos y profesionales.²⁷ En resumen, se debería meditar sobre las mismas posibilidades que antes, pero a la inversa, desde el otro lado del espejo (1. Colaboración encubierta entre mozo y maestro; 2. Periodo de especialización y perfeccionamiento por parte de un aprendiz que ya tiene nociones del oficio). Hay, sin embargo, un tipo de contrato de aprendizaje de corta duración muy particular, que escapa en cierta manera a toda la casuística anterior: se trata del adiestramiento en los oficios de la construcción, por lo que parece, muy reglamentado. Al final del periodo de

²⁶ Lon R. SHELBY, "The Education of Medieval English Master Masons", *Medieval Studies*, 32 (1970), pp. 1-26.

²⁷ Joaquín Aparici Martí señala un ejemplo singular: se trata de un pago entre adultos que remunera un aprendizaje ocasional (Pasqual Domingo, pintor, denuncia en 1414 ante el Justicia de Segorbe a Anton Tegelo, *scriptor*, requiriéndole cinco florines que se le debían *per rahó de mostrar de obrar draps, colfrets e altres coses, la qual mostra li feu en lo loch de Llinàs*) ["Artistas-artesanos del Alto Palancia en el siglo XV", *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 7 (1998), pp. 15-16].

aprendizaje, que se prolonga generalmente entre tres y cuatro años, se entregan casi indefectiblemente, junto a la ropa nueva de rigor, la *ferramenta pertanyent a fadri com hix de senyor ad dictum officium exercendum*²⁸.

Tanto los contratos de aprendizaje de ciclo corto como los contratos de trabajo con oficiales son documentos, en todo caso, difíciles de interpretar, en los que siempre queda pendiente la misma pregunta, definitivamente inaprensible a través de los ‘afermaments’: qué destrezas concretas pretendían adquirir los profesionales cuando prolongaban su formación. Es bien evidente que la respuesta permanecerá oculta por un principio elemental de economía: se pagaba lo que no podía ser transmitido por escrito, lo que sólo podía ser asimilado mediante la práctica²⁹. Sólo queda, como último recurso de aproximación a estos periodos de formación inusualmente largos, la reconstrucción de las trayectorias laborales de sus agentes. El conjunto de documentos que transcribe Gabriel Llompart en *La orfebrería mallorquina en torno a 1400* permite volver a trazar nítidamente el itinerario formativo de al menos tres plateros:

Joan Rosselló³⁰

- es comprometido a los diez años, para aprender el oficio, con el platero Francesc Roger, por cuatro años; remuneración: manutención (1390).
- es comprometido a los catorce años, para aprender el oficio, con el platero Antoni Oliva, por cuatro años; remuneración: manutención (1395).

²⁸ APPV, Joan Çaposa, núm. 24713, 16 de agosto de 1423. Vid. también APPV, Bertomeu Martí, n^o76, 12 de abril de 1385; APPV, Lluís Despuig, n^o22028, 12 de junio de 1438.

²⁹ Sobre la transmisión del conocimiento tácito, idea central en cualquier estudio sobre el aprendizaje artesano, vid. Stephan R. EPSTEIN, “Craft Guilds, Apprenticeship and Technological Change in Pre-Modern Europe”, *The Journal of Economic History*, vol. 58, n^o3 (1998), pp. 684-713; para la comunicación del saber en arquitectura, vid. Mario CARPO [*La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid (Cátedra), 2003. Especialmente páginas 49-75 (capítulo III: “Oralidad medieval: discurso y memoria contra escritura y dibujo”)]. Cfr. también Matilde MIQUEL JUAN; Encarna MONTERO TORTAJADA; Amadeo SERRA DESFILIS. “Factors of Technical Innovation in Valencian Architecture during the Medieval and Modern Ages: Learning, Know-How and Inspiring Admiration”, en DUNKELD, Malcolm *et alii* (eds.). *The Second International Congress on Construction History*. Cambridge (The Construction History Society), 2006, vol. II, pp. 2203-2222. Y Francesc Eiximenis: “E diu que dix Polus que *inexperència fecit casum*, çò és, que defalliment de experiència fa l’om errar. E açò veem a ull, car, jatsia que lo metge de física sàpia mills la art e la causa per què aytal nafra o aytal és pus tost o pus tart guarida, emperò abans la guarex de fet lo cirúrgich que lo físich; e açò per la contínua experiència que ell n’à.” [*Dotzè llibre del Crestià* (segunda parte, dos vols.). Girona (Col·legi Universitari de Girona - Diputació de Girona), 1987, vol. II, pp. 91-92].

³⁰ LLOMPART. *La orfebrería mallorquina...*, pp. 97 y 98.

Guillem Llobet (hijo del difunto platero Guillem Llobet)³¹

- se 'aferma' para aprender el oficio, a los dieciséis años, con el platero Nicolau Roig, por tres años; remuneración: manutención (1399).
- se 'aferma' para aprender el oficio con el platero Francesc Martí, por cuatro años; remuneración: manutención y seis florines de oro al año, para vestir y calzar (1401).

Jaume Pasqual³²

- se 'aferma' a los dieciséis años, siendo ya platero, con el platero Joan Vilardell por dos años, con la intención de aprender el oficio; remuneración: manutención y, cada año, una túnica de paño nuevo de la tierra (1394).
- se 'aferma' por un año con Joan Vilardell; remuneración: 14 florines de oro (cantidad a descontar de los diecinueve florines que Pasqual debía a Vilardell; el mozo se reservaba el derecho de, en caso de que devolviese el dinero antes del año, quedar libre de la obligación contraída, además de poder ir cuando quisiera *ad sanctam sacrissimam armatam quae fit in Maioricis contra inimichos sancte fidei christianae*) [1399].
- se 'aferma' por dos años con Joan Vilardell; remuneración: 16 florines el primer año, y 18 el segundo (1400).

Todas estas noticias son un eco –digamos que con acento balear- de circunstancias que Bonnassie detectaba en el mundo de la menestralía barcelonesa (contratos de trabajo motivados por deudas como el de Jaume Pasqual con Joan Vilardell, por ejemplo). Además, se trata de documentos encontrados en el Archivo Capitular de Mallorca, y hacen que se pueda vislumbrar con cierta esperanza la posibilidad de que la búsqueda sistemática en un depósito tan valioso como un archivo catedralicio pueda deparar hallazgos tan interesantes como éstos. De momento, en Valencia, se ha podido construir una secuencia parecida a las anteriores, aunque más modesta:

³¹ Ibidem, pp. 115-116.

³² Ibidem, pp. 116-117.

- en diciembre de 1398, Pere de Tous, ‘corredor d’orella’, ‘aferma’ a su hijo Jacmet por cuatro años con Ferran Peris, pintor del que en 1403 se dice que *stà a les caxes*. El pintor se compromete a enseñarle el oficio, a darle de comer y de vestir *e ferli gramalla saquet e provehirlo de calçer de drap e de llana*.³³
- en enero de 1404, Jaume de Tous, de veinte años, se ‘aferma’ con Jaume Estopinyà, pintor, por dos años, con la intención de aprender y trabajar.³⁴

Como se puede observar, las fechas no se ajustan exactamente: entre un contrato y otro hay un vacío de un año en el que no se sabe qué hizo Jaume Tous al terminar su compromiso con Ferran Peris (la procedencia judicial del documento hace pensar que quizás la relación con Peris no llegó a buen puerto, aunque cinco años después de la carta de ‘afermament’, Tous es capaz de trabajar en un obrador de pintura, aunque deba aprender más). Este año (enero de 1403 – enero de 1404), sea como sea, resulta una incógnita menor, si se compara con los habituales hiatos en las trayectorias de los menestrales que han emergido de la documentación.

Un último cabo suelto, de deriva directamente de todo lo que se ha escrito hasta ahora, es el significado, en términos prácticos, de la docencia mediante la diada, el adiestramiento en procedimientos y la inmersión temprana en el mundo laboral.³⁵ Los pocos indicios que se conocen sugieren una decidida orientación de la enseñanza hacia el desarrollo del ingenio (para resolver problemas técnicos y aportar soluciones sutiles) y la habilidad (para manipular herramientas y materiales con el objetivo de hacer un producto de calidad sobresaliente).³⁶

Por último, dos advertencias y dos propuestas de estudio. Primera advertencia: se debería ser cauto cuando se describe la figura del docente de un oficio artesano, porque la tradicional división entre maestros y oficiales no es

³³ Todas las expresiones en cursiva son copia literal de la transcripción hecha por el autor correspondiente. Para esta cita, vid. CERVERÓ GOMIS (1963), p.149.

³⁴ Vid. CERVERÓ GOMIS (1964), p.115.

³⁵ Vid. Juan Ignacio POZO MUNICIO. *Aprendices y maestros. La nueva cultura del aprendizaje*. Madrid (Alianza Editorial), 1996, pp. 98-100 y 289-299.

³⁶ Cfr. Lon R. SHELBY, “The Education of Medieval English Master Masons”, *Medieval Studies*, 32 (1970), p.25. Vid. también Pamela O. Long. *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore (the John Hopkins University Press), 2001; y Stephen PERKINSON, “*Engin and Artifice: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400*”, *Gesta* XLI/1 (2002), pp. 51-67.

operativa en este punto; resulta válida tan sólo en la medida en que los menestrales que pueden ‘afermar’ un aprendiz tienen obrador propio, lo que teóricamente significa autonomía laboral y, hasta que se instaure el examen de acceso, maestría. Segunda advertencia: aunque la tentación de comparar los registros notariales valencianos con la documentación italiana contemporánea sea fuerte (sobre todo con algunos fragmentos del libro de Anabel Thomas sobre la práctica de la pintura en los talleres florentinos del Renacimiento³⁷), se debería ser consciente de que esto significaría colocar un *péndant* de fuerte personalidad al lado del particular dibujo de la formación artística entre 1370 y 1450 que se está intentando trazar aquí, componiendo un díptico de aspecto incierto (hace falta decir, no obstante, que la disonancia entre una pieza y otra no sería tan notable como se podría haber supuesto antes de la edición de la obra de Thomas). Primera propuesta de estudio: es necesario comparar el paraje que muestra la documentación de archivo con el diorama que proyectan las constituciones de los oficios, casi todas posteriores al periodo que se está tratando.³⁸ Segunda propuesta de estudio: hace falta indagar en el trabajo femenino con más atención; el servicio doméstico suele implicar un ciclo más largo que cualquier otro tipo de contrato relacionado con la preparación para la vida adulta, y comienza a una edad más temprana, aunque incorpore el aprendizaje de un oficio.³⁹

³⁷ Anabel THOMAS. *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge (Cambridge University Press), 1995, especialmente páginas 64-93.

³⁸ Vid. Isabel Amparo BAIXAULI JUAN (ed.). *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*. Valencia (Universitat de València), 2001: plateros (1605 y después), batihojas (1610), pintores (1607), carpinteros (1620), ‘obrero de vila’ (1676), pedrapiqueros (1686), y cajeros (1606). También se propondrá aquí, algunas hojas más adelante, el estudio del libro de exámenes del gremio de plateros, conservado en el Archivo Municipal de Valencia, verdadero concentrado de información sobre la maestría en el oficio desde 1508. Sobre los carpinteros, vid. la tesis doctoral de Teresa IZQUIERDO ARANDA. *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* [Universitat de València, 2011].

³⁹ ARV, Protocolos, Guillem Cardona, n°503, 22 de febrero de 1404: Pasqual Sabater, vecino del lugar de Trullas [?], *aferma* por nueve años a su hija Benverguda con Joan de Vargues, polainero, *in ancillam et discipulam vestram*. Al final del periodo, la soldada será de 25 libras (en el documento que sigue, los padres de Benverguda reconocen deber a Joan de Vargues 10 libras de las 25 anteriores, y se comprometen a devolverlas antes del próximo San Juan). APPV, Joan Çaposa, n°24713, 21 de agosto de 1423: *afermament* de Blanquina (11 años, procedente de Villahermosa) en casa del *brunater* Bernat Fexes y de su mujer Úrsula, por cinco años, *causa vobis servendi et adiscendi officium dicte dompne Úrsule de tallar e cosir*. Al final del periodo, Blanquina obtendrá 13 libras, una cota y un mantón de paño de la tierra (de 9 o 10 sueldos el alna), además de calzas, camisas y zapatos. Una comparación con la situación del trabajo femenino en Barcelona a fines del siglo XV, en BONNASSIE, pp. 103-108.

3.3. VÍNCULOS FAMILIARES EN LA MENESTRALÍA DEDICADA A LOS OFICIOS ARTÍSTICOS

La formación profesional en el seno familiar ha sido una práctica frecuente (se diría que mayoritaria hasta la Revolución Industrial, y aun después). A veces, la inexistencia de contratos de ‘aferment’ que formalizase este tipo de aprendizaje parece sugerir la idea, bastante errónea, de un itinerario poco organizado. Hay que precisar, en este punto, que el aprendizaje que se contrata mediante un instrumento notarial es tan o tan poco estructurado como el que puede recibirse en el obrador familiar. Es evidente que en la documentación se encuentran cláusulas muy informativas, sí, respecto a la edad del aprendiz, la duración del proceso, la existencia o no de las remuneraciones en un sentido o en otro, pero no hay más diferencias durante el periodo de formación (de nuevo hace falta insistir en que los conocimientos y las habilidades que se debían transmitir no se podían fijar por escrito, ni aprender de ninguna otra manera que no fuera mediante la inmersión en un obrador). La verdadera diferencia entre un mozo adiestrado en el taller de su familia, y otro adiestrado con un maestro ajeno al ámbito doméstico comienza a manifestarse precisamente cuando acaba el aprendizaje. El primer muchacho podía considerar la posibilidad de heredar la empresa familiar, con todo lo que esto significaba (obrador propio, herramientas de trabajo, relaciones de colaboración con otros artesanos ya establecidas, clientes conocidos, obras ya empezadas, etc.), mientras que el segundo debía haber planificado con antelación cuál iba a ser su continuación en el mundo del oficio (en principio, nada le impediría instalarse por su cuenta, pero tendría que invertir mucho más esfuerzo: tejer una red de amistades, ahorrar un capital, hacerse un nombre con su capacidad técnica, etc.). A veces, la muerte prematura o inesperada del jefe de taller dejaba al descubierto, súbitamente, todas las estrategias y rivalidades por heredar el negocio. Por eso es tan interesante el proceso judicial que enfrenta a Jaume Mateu y a Gonçal Peris por la herencia de Pere Nicolau⁴⁰: Mateu recusa la curaduría de los bienes de Nicolau,

⁴⁰ La transcripción completa del documento, en Joan ALIAGA MORELL. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Alfons el Magnànim), 1996, pp.145-174.

detentada a su juicio por Peris, exponiendo todas las razones que tiene a su alcance (basadas, justamente, en su parentesco con el finado).⁴¹

Hay otros casos, sin embargo, en los que el joven delfín de una sólida empresa familiar es colocado como aprendiz fuera de ella. Se podría (y debería) entonces pensar en primer lugar en razones de orden estrictamente profesional: mejorar la calidad de las manufacturas, adquirir nuevas habilidades técnicas que el taller de origen no dominaba, establecer contactos laborales que podían traer aparejada una colaboración provechosa, etc. Sería oportuno interrogarse aquí sobre el particular carácter de la elección que debía tomar una figura asistencial encargada de la formación profesional de los más desfavorecidos, como era el ‘pare d’òrfens’. En relación con la oferta que seguramente estaba al alcance de un mozo bien situado en el panorama laboral local, la elección del ‘pare d’òrfens’, si no mucho más restringida, sería con seguridad menos selecta⁴².

La lista de aprendices que, provenientes de una familia menestral, se comprometen fuera de casa, es significativa⁴³:

- 1400: Joan Cifuentes, pintor, ‘aferma’ a su hijo Joan como aprendiz de un jubonero⁴⁴
- 1407: Marçal de Sas tuvo en algún momento al intención de ‘afermar’ a su hijo Enric con el platero Berenguer Motes, por ocho años⁴⁵

⁴¹ Otro caso de probable traspaso de obrador truncado por una muerte, en CERVERÓ GOMIS (1963), p.139: el hijo del difunto pintor Andreu Palmer aprende el oficio con Bertomeu Baró.

⁴² Ejemplos de ‘afermaments’ gestionados por el ‘pare d’òrfens’ en COMPANY et alii, p.321 (Bernat Escoda es comprometido por tres años y medio con Domènec Torà, pintor, quien le ha de mantener y quien le ha de dar, al final del aprendizaje, túnica, gramalla, capuchón y calzas de paño a 9/10 sueldos el alna); y en SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, pp.135 y 136 (en 1503 Jaume Lorenç, pintor, confiesa haber recibido de Antoni Falcó 5 libras y 8 sueldos en que el ‘pare d’òrfens’ tasó el servicio prestado por Lorenç en casa del segundo durante el tiempo que pasó allí). Sobre la figura del ‘pare d’òrfens’, vid. el fundamental estudio de Agustín RUBIO VELA: “Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos”. *Revista d’Història Medieval*, n°1 (1990), pp. 111-153.

⁴³ Una reflexión sobre la misma circunstancia en la Toscana, en THOMAS, p.68: “There are some documented examples where young aspirants were placed in an outside shop despite the pre-existence of a family business. [...] In this case we must assume that the young apprentice or his relatives made a deliberate choice to look outside the family business. It may be that they sought experience with a particular master of renown as a more secure way of gaining entry into a particular field; on occasion it was also because they were looking for proficiency in the production of a slightly different kind of merchandise”.

⁴⁴ Vid. CERVERÓ GOMIS (1963), p.81.

⁴⁵ Vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.147. El documento está incompleto. Vid. la transcripción en Lluïsa TOLOSA, Ximo COMPANY y Joan ALIAGA (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. Valencia (Universitat de València), 2011, vol. III, p.159.

- 1415: Pere Riera, hijo de Pere Riera, pedrapiquero, se ‘aferma’ con Julià Martínez, también pedrapiquero⁴⁶
- 1422: Sanç Villalba, pintor, ‘aferma’ a su hijo con Pere de Campos, *batifulla*, por cuatro años⁴⁷
- 1437: Joan Çanou, *imaginer* y tutor designado por el Justicia Civil de Valencia de la persona y los bienes de Francesc Çanou, hijo de Andreu Çanou, *quondam imaginerius*, ‘aferma’ a su pupilo, de catorce años, en casa de Jaume Castell, *blanquer*⁴⁸
- 1447: *Bertomeu Çacoma pone a su hijo Juan al servicio de Mateo Serres, carpintero, para que aprenda dicho oficio, formalizándose el correspondiente contrato de aprendizaje.*⁴⁹

Otros miembros de la prole de este tipo de artesanos tienen ocupaciones muy diversas, en algunos casos notablemente alejadas de las de los progenitores:

- Felip Avellà, el hijo del pintor Bertomeu Avellà, era notario⁵⁰
- Nadal Renau, pintor vecino de Castellón, ‘aferma’ en 1441 a su hijo Genís en casa del cuchillero de Valencia Francesc Capdeferre⁵¹
- Lluís y Miquel, los hijos del pintor Jordi Alimbrot, fueron especiero y sombrerero, respectivamente⁵²

La constelación que forman los vínculos familiares en la menestralía dedicada a los oficios artísticos ha podido organizarse en el anexo II: primero en forma de lista dividida en oficios, y segundo en forma de diagramas que explicitan gráficamente los vínculos entre individuos y familias.

⁴⁶ Vid. SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.38.

⁴⁷ Vid. CERVERÓ GOMIS (1964), p.128.

⁴⁸ Vid. SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, p.20.

⁴⁹ Vid. CERVERÓ GOMIS (1963), p.85.

⁵⁰ Vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p.150.

⁵¹ Vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, pp. 159-160.

⁵² Vid. CERVERÓ GOMIS (1965), p.23.

3.4. VIAJAR PARA APRENDER UN OFICIO: MAPA PROVISIONAL

“Craft traditions themselves helped to perpetuate both forms and styles, sometimes over long periods. The apprenticeship system was fundamentally conservative. The training of artists reflected the attitude: *Nihil innovetur, nisi quod traditum.*”
Herbert L. KESSLER. “On the State of Medieval Art History”.
The Art Bulletin, LXX/2 (1988), pp. 182-183.

Copiar una proposición como la anterior, ya evocada en páginas anteriores, ampliamente aceptada por la historiografía en términos generales, y escrita por un reconocido y brillante estudioso como es Kessler, tiene el objetivo de situar la reflexión sobre viaje y aprendizaje en las coordenadas adecuadas. Si formarse en un oficio era un proceso fundamentalmente conservador, cabe preguntarse qué significado pudo tener entonces la movilidad de los aprendices. ¿Tuvo algún sentido, aparte de ser muestra de los azares en la vida de un artesano en ciernes, como frecuentemente se supone? ¿Puede interpretarse sólo como un indicio del interés por adiestrarse en determinada tradición formal, elegida conscientemente desde primera hora? Examinando los registros de archivo valencianos, es posible encontrar evidencias documentales que sugieren que la cuestión merece un nuevo examen. Antes de adentrarse en esta reflexión, es necesario advertir que un método de enseñanza basado en la imitación, la colaboración y la inmersión temprana en el mundo laboral, no tiene por qué producir necesariamente arte fosilizado. Pensando en términos propios de la pedagogía moderna, esta forma de magisterio continuó en el tiempo porque era eficiente, pero eso no implicó que el sílabo de habilidades enseñadas fuera siempre el mismo. Dicho de otro modo: si la historiografía sostiene –con fundamento suficiente– que el sistema didáctico en los oficios artesanales fue extraordinariamente estable, no debiera inferirse de ello que la movilidad de aprendices y maestros fuera necesariamente una anomalía, o que estuviera motivada por causas ajenas a la búsqueda de mercados más prósperos, de novedades artísticas o de talleres más célebres que los del lugar de origen.

Como se ha recordado ya en varias ocasiones en hojas anteriores, Valencia, hacia 1370, era el *cap i casal* de un reino relativamente nuevo, tan lleno de oportunidades y retos como pudo estar el Raj británico del siglo XIX⁵³. En lo que a la actividad artística se refiere, el mercado era bastante abierto. No había muchos

⁵³ La comparación es idea del Dr. Amadeo Serra Desfilis.

oficis propiamente dichos (plateros y *obreris de vila* son una excepción), pero sí cofradías religiosas que en ocasiones reunían a artesanos de la misma profesión. En consecuencia, se encuentran pocas regulaciones explícitas sobre el asentamiento de recién llegados, el aprendizaje, los salarios o los precios, aunque debió existir un control implícito de estos aspectos, ya que las fuentes notariales valencianas fechadas entre 1370 y 1450 recogen prácticas bastante homogéneas. Por otra parte, el rasgo más destacado del mercado artístico urbano antes de 1370 era su modestia. Cuando se necesitaba una obra excelente, la importación del objeto requerido o el recurso a artistas foráneos era a menudo la solución. Este desequilibrio entre la demanda de piezas sobresalientes por parte de una élite social emergente y las limitaciones de la oferta local sufrió una mutación en las últimas décadas del siglo XIV. La afluencia de profesionales procedentes de otros lugares (especialmente pintores) se intensificó de modo sorprendente, y la calidad de la producción comenzó a despegar. Valencia se convirtió en una urbe en la que convergieron tendencias artísticas muy variadas, y en pocos años pudo seguir de cerca a los mejores centros europeos del Gótico Internacional (la distancia que mediaba entre los actores de esta *prosecutio* artística varía mucho según qué estudios se revisen). Con seguridad, el aprendizaje de un oficio artesano fue una actividad frecuente en la ciudad antes de 1370, no constituyendo por tanto una novedad en sí misma entre el último cuarto del siglo XIV y mediados del XV. Uno de los objetivos de este apartado, sin embargo, es determinar qué significó esto en un medio tan efervescente. Más concretamente, el asunto que va a considerarse aquí es la función de la docencia artística como medio de transferencia de innovaciones.

La prospección que se va a llevar a término abarca un espacio amplio, desde el pie de los muros de la capital del Reino hasta las fronteras de la Corona de Aragón, y aún más lejos. En primer lugar, se identifica un circuito de doble sentido, recorrido por aprendices que llegan a la ciudad para trabajar al lado de un maestro de renombre, y por aprendices que marchan para desarrollar su adiestramiento en otra parte. En las orillas de esta corriente principal es posible encontrar otra clase de viajes, tan interesantes como los primeros, e incluso más, aunque son mucho más difíciles de rastrear en las fuentes históricas. Éstos son los desplazamientos que emprendieron artesanos ya formados para aprender nuevas técnicas o para ver trabajos que pudieron ser usados como referente o modelo para proyectos

posteriores (sobre todo en lo que tiene que ver con la construcción: el asunto se revisará con detenimiento más adelante). Considerando que este tipo de salidas eran frecuentemente costeadas por clientes con cierta capacidad económica, y estaban sujetas, además, a un encargo concreto, puede suponerse que en ocasiones tras una huella documental que señala la ausencia de un operario tal vez se esconda uno de estos viajes. Al menos hay gran cantidad de documentos que muestran a un trabajador de un oficio artístico delegando todas sus propiedades y virtuales ingresos a un administrador⁵⁴. Ése es un trámite que en general no tendría sentido sin la perspectiva próxima de una larga ausencia, a menos que se trate tan sólo del nombramiento de un representante legal con el objeto de solucionar un asunto concreto. Esto no quiere decir que todos los viajes tuvieran que ser necesariamente profesionales o formativos, pero es bien conocido que estos desplazamientos fueron una práctica común en lo que se refiere a los artesanos de más prestigio. Sin querer escorar el discurso hacia la mera especulación, es sensato suponer que esta clase de expediciones se darían con más frecuencia de lo que muestra la documentación.

Es bien sabido que hay un amplio rango de casos emboscado tras las concisas fórmulas notariales de contratos de *afermament* que implican a maestros o a aprendices foráneos. Es bastante difícil distinguir cuándo se trata de formarse en un oficio para ganarse la vida o cuándo se trata de una mal disimulada colaboración entre artesanos con fortuna desigual (uno de ellos ya asentado en el medio local, y el otro, recién llegado, en busca de un nicho de mercado en la ciudad). Es posible

⁵⁴ Algunos ejemplos: Pere Morell, *obrer de vila* vecino de Valencia, nombra procurador suyo a Joan çVovelli?, notario (APPV, Andreu Polgar, n°23185, 12 de mayo de 1402); Domènec Truita, cantero vecino de Valencia, constituye procurador suyo al notario Pere Escuder (APPV, Andreu Polgar, n°23185, 1 de diciembre de 1402); Miquel Marçal, platero ciudadano de Valencia, hace procurador suyo a Miquel Marçal, notario (APPV, Berenguer Rovira, n°11961, 23 de enero de 1404); Ferrer Querol, pintor ciudadano de Valencia, nombra su procurador a Antoni Peralada, notario (APPV, Miquel de Camanyes, n°21229, 24 de enero de 1411); Nicolás Martín, maestro de hacer campanas oriundo del Burgo de Santa María, nombra procurador a su padre, Guillem, también del mismo lugar y también maestro de hacer campanas (APPV, Lluís Despuig, n°22030, 6 de noviembre de 1418); Pasqual de Montalbà, platero, nombra procurador suyo y de su mujer Isabel (de quien él es a la vez representante), a Bertomeu Camporrells, notario vecino de Valencia (APPV, Joan de Plasencia, n°22593, 2 de enero de 1419); Joan Rull, pintor, nombra procuradora a su esposa Caterina (APPV, Jaume Vinader, n°9517, 7 de agosto de 1419); Domènec de Calatayud, ciudadano de Valencia, aparece en la documentación como procurador del platero Jaume Soriano, ausente (APPV, Lluís Guerau, n°27184, 16 de octubre de 1424); Pere Torralba, platero, y su hermano Pasqual Torralba, *apotecari*, nombran procurador suyo al notario Arnau de Monlleó (APPV, Pere Todo, n°25742, 7 de octubre de 1429); 'Marchus' Baço *àlies Jacomard*, pintor residente en Valencia, nombra procurador a Llorenç Perez, notario (APPV, Lluís Despuig, n°22029, 27 de abril de 1440).

pensar en un acuerdo de colaboración cuando en los documentos no haya referencia alguna a una virtual labor didáctica, aunque el resto de vocabulario relacionado con el servicio al maestro continúe invariable. Por ejemplo, en 1380 Joan de Sentsenís, un pintor de Barcelona, acuerda trabajar para Jaume Tallada, un pintor valenciano, por tres meses⁵⁵. Evidentemente, no puede haber contrato de aprendizaje tan corto. En 1402 Jaume Sarreal, pintor de Morella, acuerda trabajar para Pere Nicolau por dos años y un mes⁵⁶. Las condiciones generales del pacto son bastante similares en los dos casos, pero Sarreal tiene una notable libertad para dejar a Nicolau por dos o tres meses e ir a su ciudad, probablemente para trabajar allí o atender encargos por su cuenta.

Además de estas dos variables, hay algún ejemplo en el que el aprendiz buscó el perfeccionamiento de sus habilidades o su inserción en el medio profesional local más que adquirir destrezas básicas. Es posible exponer un caso claro de esto: el 4 de septiembre de 1389, el pintor Esteve Rovira firmó dos contratos de aprendizaje con Alfons y Arnau, los dos trabajadores ya formados (uno y otro figuran en la documentación como '*pintor*'), los dos hijos de pintores difuntos, y los dos de origen foráneo (el padre del primero era de Córdoba, y el del segundo de Camprodón)⁵⁷. El periodo de aprendizaje se acordó que fuera un año, y no había paga alguna, sólo la manutención. Puede inferirse fácilmente que Rovira estaba intentado estructurar un taller y que Alfons y Arnau necesitaban urgentemente empezar una trayectoria laboral en la ciudad. De otro modo, *aferrar* a dos aprendices a la vez hubiera sido una carga demasiado pesada para casi cualquier obrador, excepto para uno importante, y ése no es el caso, parece, de Esteve Rovira. Podría aducirse, en efecto, que los dos discípulos eran ya pintores, y entonces el contrato sería de servicio, y no de aprendizaje. Restaría entonces por explicar la mención explícita en ambos documentos a la obligación de Rovira de enseñar el oficio tanto a Alfons como a Arnau. Tal vez fuera el único recurso legal disponible para reclutar a dos oficiales sin soldada, a cambio sólo de la manutención. El de Córdoba y el de Camprodón estarían dispuestos a ello, por ser, probablemente, recién llegados sin contactos ni ocupación a la vista. El tiempo tan

⁵⁵ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.238.

⁵⁶ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 37-38. Vid. la transcripción íntegra del documento en TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.46.

⁵⁷ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 322-323.

corto que debía durar el compromiso –sólo un año– concuerda con esta hipótesis. Contrasta, por último, el posible aislamiento de Rovira en el mercado local con el prestigio que debió tener, incluso fuera del Reino, ya que contrata con el arzobispo de Toledo el retablo mayor de su catedral en julio de 1387. El pintor, probablemente de origen foráneo ('de Xipre' es la expresión que sigue a su nombre), está documentado desde enero de ese mismo año en Valencia, y se supone que ya estaba tiempo aquí, puesto que en esa fecha se compromete a pagar al fraile Pere de Roca cinco florines de oro como señal por un retablo que todavía no había hecho⁵⁸. El 14 de abril de 1388, se lee un requerimiento para que Rovira vaya a Toledo a pintar la obra que había comprometido meses antes⁵⁹. La lectura del documento tiene lugar en casa de Joan Esteve, mercader florentino, lo que de algún modo refuerza la suposición de que efectivamente Rovira fuese un operario extranjero, ya que los protagonistas de este acto legal sólo son Xipre, Esteve, el notario valenciano que da fe del acontecimiento (Francesc Saidia), y Diago González de Medina, dispensero mayor de la Reina de Castilla, portador del requerimiento. En él, fechado el 31 de marzo del mismo año, se alude a Esteve Rovira como '*vezino de Valencia*' y se le da un plazo de veinte días para presentarse en Toledo desde el momento de la lectura. El pintor se comprometió con el arzobispo Pedro Tenorio el 27 de julio del año anterior en Brihuega, y en el pacto se dice que es '*morador en Valencia del regno de Aragón*', lo que significa que en el verano de 1387 Rovira se desplazó a Castilla, llamado por el arzobispo o no, y que volvió a Valencia después. En cualquier caso, su respuesta tras la lectura del requerimiento es fulminante: declara que no está obligado a responder de ningún modo ni a obedecer las órdenes del documento, mientras no se demuestre que éste proceda verdaderamente de la autoridad del arzobispo. Cabe suponer, pues, que algún trabajo importante debía tener Rovira entre manos para negarse a acudir a Toledo, sin excluir tampoco causas ajenas al ámbito profesional como posible explicación de esta actitud. El hiato documental que se da entre abril de 1388 y septiembre de 1389 bien pudiera deberse a que finalmente tuvo que ir a cumplir con el encargo, pero parece poco tiempo para resolver un proyecto de tal envergadura, propio de un comitente que se distinguió, entre otras cosas, por la

⁵⁸ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.289.

⁵⁹ Ibidem, pp. 302-306.

ambición de las campañas constructivas que emprendió en su diócesis⁶⁰. Por otra parte, el contrato de la obra, transcrito por el notario Saidia, especifica que cuando Rovira sea llamado a Toledo ‘traya consigo menestrals, los cuales fisieren mester para le ayudar a pintar’. Resulta llamativo que en 1389 el pintor vaya buscando en Valencia precisamente eso: ‘menestrals’. Los únicos documentos en los que vuelve a aparecer tras el acto de abril de 1388 son los contratos de aprendizaje ya revisados, fechados ambos el 4 de septiembre de 1389. Nada se sabe de Esteve Rovira con posterioridad a este doble *afermament*. Tal vez su intento de estructurar un taller en Valencia se revelara infructuoso y el pintor prosiguiera su trayectoria errante en otra urbe.

El caso de los aprendices de Esteve Rovira es más frecuente de lo que cabe suponer. Hay varios documentos inéditos referentes a jóvenes foráneos que pactan ellos mismos su formación. Por ejemplo, y aunque no se trate de una profesión propiamente artística, el 8 de junio de 1423 se constituye por un año una sociedad o compañía que implica a Pere Gonçalvez, zapatero vecino de Valencia, y a Fernando de Santulalla, ‘naturalis loci de Santulalla honorabilis Alvari Pereç de Guzman Regni Castelle’⁶¹. El primero se compromete a enseñar el oficio al segundo, así como a mantenerlo (‘de cibo et potu et calciatum’). Debe, además, trabajar y administrar esta sociedad en su propio domicilio. Por su parte, el castellano aporta 15 florines: pone el capital, y también desea aprender el oficio. Siendo este caso algo particular, es posible proponer otros pactos que se ajustan más a un contrato de aprendizaje al uso, algunos referidos a menesteres artísticos, y otros no: el 16 de junio de 1423 Diego de Alfonso, del Reino de Castilla, se *afirma* a sí mismo con el platero Lluís Adrover por tres años (el documento está sin cancelar)⁶²; en 1443, Juan de Burgos, mayor de veinte años, se compromete por dos

⁶⁰ Vid. Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO. *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*. Toledo (Diputación Provincial), 1988. Véase también, de la misma autora, “La capilla del arzobispo Tenorio”. *Archivo Español de Arte*, tomo 48, n.º189 (1975), pp. 27-42.

⁶¹ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n.º2422, 8 de junio de 1423: ‘Cum hoc instrumento publico etc facimus concedimus et firmamus inter nos dictas partes societate sive companyiam super officio sabaterie duraturam inter nos hinc ad unum annum sequentem et primo venturum [...] Ego dictus Petrus teneat exercere dictum officium çabaterie emendo cuyram et vendendo ac regere et exercere ut e administrare dictam societatem in domo mea [...] Ego dictus Petrus Gonçalvez teneat et promitto docere vos dictum Fferdinandum officium çabaterie bene et legaliter prout addicere poteritis et providere vos per dictum tempus de bonis dicte societatis de cibo et potu et calciatum’.

⁶² ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n.º2422, 16 de junio de 1423: ‘Didacus de Alfonso naturalis ville regalis Regni Castelle scienter et gratis cum hoc instrumento publico etc mitto et afirmo me ipsum vobiscum Ludovicus Adrover argentario cive Valencie presente et acceptante hinc ad tres annos

años con un pelaire⁶³; en 1413 lo mismo había sucedido con un aprendiz zaragozano que suscribe un contrato con un barbero por tres años⁶⁴; finalmente, Gaspar Oliver, oriundo de Mallorca, se *aferma* con Jacomart por igual tiempo el 19 de octubre de 1452⁶⁵. La brevedad del periodo de aprendizaje (de uno a tres años), junto con la elevada edad del joven (en algunos casos este dato se recoge explícitamente, aunque de cualquier manera resulta fácil suponer esta circunstancia, dado que el mozo tenía capacidad legal para comprometerse sin tutela), apuntan a que estos acuerdos no tuvieron tanto una finalidad didáctica –aunque ésta no debe pasarse por alto– como el objetivo de ubicarse en el mercado laboral de una ciudad extraña. Puede añadirse aquí un último ejemplo, que no implica a un joven foráneo, pero sí de origen incierto, objeto de interés preferente de la historiografía y, con seguridad, giróvago durante muchos años de su vida: se trata del reconocimiento de una deuda que Miquel Alcanyís contrajo con Pere Nicolau ‘per prèstech de soldada, la qual lo dit en Pere Nicolau havia fet al dit en Pere [debería leerse ahí ‘en Miquel’], qui ab ell s’era afermat’. El día 2 de abril de 1408 se registran dos documentos⁶⁶: en el primero, el mercader Gabriel Sanç y el pintor Ferran Peris se convierten en fiadores de la deuda de 15 florines que Alcanyís había contraído con Nicolau; en el segundo, Alcanyís obliga su persona y sus bienes a Sanç y Peris. Por lógica, el adelanto de jornal se daría con seguridad nada más suscribirse el pacto, porque si no no tendría lugar un préstamo, sino un cobro. Entonces, cabe suponer a Alcanyís un año o dos más en Valencia, algo

seguentes et primo venturos in mancipium et servicialem vestrum ad faciendum vestra et omnia mandata iusta licita et honesta nocte [periter] et die vos [vo] teneamini docere me officium vestrum argentarie et providere me toto dicto tempore tam sanum quod infirmum in cibo et potu [...] et dare mihi ac solvere quolibet dictorum trium annorum pro mei solidata decem florenos auri comunium de Aragonam hoc modo videlicet medietate in medio cuiuslibet anni et aliam medietatem in fine dicti anni Et sic [...] per [dictum ...] etc. Et promitto quod per totum dictum tempus ero vobis et rebus vestris bonus fidelis utilis et legalis comodum inquirendo dampnum in omnibus evitando et quod a servitute vestra non recedam vel fugiam aut aliquod dampnum vobis faciam vel inpendam Quod si fecero plenam confero vobis licentiam et plenum posse quod possitis me capere vel capi facere et captum in vestram presentiam servitutem reducere et ibidem detinere tantum et tamdiu donech dampnum vobis [perviatione] illatum serviter vobis ac vestris etc super quibus credatur vobis et vestris etc. Renuncians etc obligo scienter et gratis vobis et vestris me personaliter et omnia bona mea etc Ad hec autem ego dictus Ludovicus Adrover suscipiens et acceptans vos dictum Didacus Alfonso in mancipium et servicialem meum cum et sub modis formis pactis et solidata predictis promitto et fide bona convengo predicta omnia e singola sic attendere etc obligo vobis et vestris omnia bona etc Actum est hoc Valencie etc.’

⁶³ APPV, Lluís Masquefa, n°22198, 23 de diciembre de 1443.

⁶⁴ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 30 de enero de 1413.

⁶⁵ APPV, Jordi del Royo, n°26270, 19 de octubre de 1452.

⁶⁶ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.177.

perfectamente coherente con lo que ya se sabe sobre su figura, puesto que hasta 1415, cuando aparece trabajando en Barcelona, no hay más noticias suyas⁶⁷. La pregunta sería si se trató de un contrato de trabajo o de aprendizaje, algo que es difícil de determinar sin conocer el documento original, que debió ser suscrito poco antes de abril de 1408. Estos compromisos son sumamente útiles cuando son protagonizados por operarios escurridizos, ya que implican un probable periodo de permanencia en determinado lugar. Esto es aplicable al mismo Alcanyís, quien en 1425 *afirma* por diez años como sirvienta a Joaneta, de siete años de edad, hija del labrador Pere Martí⁶⁸. Del hecho se derivan dos ideas: Alcanyís pensaba residir largo tiempo en Valencia, y era lo suficientemente joven como para pensar que podía vivir diez años más. El compromiso con Joaneta, como era de suponer, no llegó a cumplirse, ya que a partir de 1433 se registra al pintor trabajando en Mallorca.

Siguiendo con el estudio de casos inéditos, procede ahora revisar los ejemplos que se refieren a aprendices llegados de fuera de la ciudad (de nuevo, se incluye en la serie algún documento relativo a profesiones no artísticas):

- el 14 de marzo de 1413, Alfonso Garcia, tintorero de Cuenca, *afirma* con Pere de Vilanova, cardador de Valencia, a su hijo Juanico, de once años, durante tres.⁶⁹
- el 18 de agosto de 1413, Francisco Ferrando, zapatero de Cuenca, y Álvaro López, también zapatero de Cuenca, y habitante en Valencia, compromete con Joan Peris, pellejero de Valencia, a Juanico Ferrando, de once años, durante siete.⁷⁰
- el 4 de mayo de 1423, Blas Guillermo, pañero de Teruel, coloca por siete años a su hijo Francisco, de diez años, con el zapatero Jaume Anguier, vecino de Valencia⁷¹

⁶⁷ MIQUEL JUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura en Valencia* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en mayo de 2006; se ha publicado con el título *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico Internacional*. Valencia (Universitat de València), 2008], vol. II, pp. 482-488.

⁶⁸ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 693-694. La fámula cobraría al final de su trabajo veinte libras; Alcanyís prestó a su padre cuatro florines, a devolver en dos años.

⁶⁹ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 14 de marzo de 1413.

⁷⁰ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 18 de agosto de 1413.

⁷¹ APPV, Joan Çaposa, n°24713, 4 de mayo de 1423.

- el 16 de agosto de 1423, Pere Punyet, barbero ciudadano de Valencia, tutor y curador asignado por la Curia Civil de Valencia de la persona y los bienes de Pere Sanchez de Favavuig, hijo de Miquel Sanchez de Favavuig, pañero de Segorbe, *aferma* con Miquel de Roda, obrer de vila, por cuatro años, al dicho Pere, de edad de quince años (este caso, como otros parecidos, se examinarán con detenimiento más adelante).⁷²
- el 16 de junio de 1434, Domènec Eximeno, carpintero, vecino de Nules, coloca con Antoni Ferrer, '*magistro operis ville*' de Valencia, a Joan, su hijo de catorce años, por tres años.⁷³
- el 12 de junio de 1438, Guillem Dezplà, cantero vecino de Altea, *aferma* con Martí Llobet '*picapedrerio et magistro operis sedis Valencie*' a su hijo Jaume, de catorce años, por cuatro años a partir del siguiente 1 de abril.⁷⁴

El radio geográfico de procedencia de los aprendices resulta, tanto en lo que respecta al común de los oficios artesanos como en lo que se refiere en concreto a los oficios artísticos, bastante limitado. Segorbe, Nules y Altea se suman a los lugares que emergen de la documentación publicada, que son Cullera, Jérica, Alcublas, Riola y Castillo de Garcimuñoz:

- el 30 de octubre de 1395, Guillem Ferri, nacido en Riola, se *aferma* con Pere Nicolau durante dos años a cambio de la manutención y de una retribución de 36 florines.⁷⁵
- el 8 de mayo de 1398 Antonia, viuda de Llorenç Navarro, zapatero vecino de Cullera, viviendo ahora en Ruzafa, coloca a su hijo Ramon Navarro, de diez años, con Ferrer Querol, pintor vecino de Valencia, por siete años.⁷⁶
- el 28 de septiembre de 1407 Joan Ivanyes, vecino de Jérica, *aferma* con el pintor valenciano Joan Sarrebollada a su hijo Joan, de once años, durante siete.⁷⁷

⁷² APPV, Joan Çaposa, n^o24713, 16 de agosto de 1423.

⁷³ APPV, Ambrosi Alegret, n^o20702, 16 de junio de 1434.

⁷⁴ APPV, Lluís Despuig, n^o22028, 12 de junio de 1438.

⁷⁵ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.394.

⁷⁶ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 459-460.

⁷⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 162-163.

- el 14 de abril de 1414 Pedro López, herrero y vecino de Castillo de Garcimuñoz, acuerda con Gonçal Gallego, pintor de tapines y ciudadano de Valencia, que éste deberá enseñar al hijo del primero su oficio durante siete años.⁷⁸
- el 21 de agosto de 1416 Joan Martí, vecino de Alcublas, *afirma* a su hijo con el pintor Vicent del Port durante ocho años.⁷⁹
- el 16 de junio de 1424 Llätzer Tomàs, labrador vecino de Jérica, coloca a su hijo Pere durante ocho años con el pintor Jaume del Port.⁸⁰

Tras la revisión de esta breve serie, protagonizada casi siempre por nombres conocidos, pero no eximios (con la excepción de Nicolau, es dudoso que alguno de los pintores citados contratara algún retablo), resulta inevitable preguntarse dónde están las cartas de *afèrment* de los mejores operarios del Gótico Internacional (y no sólo de los que trabajaron en la pintura). Una explicación factible del hecho para la primera generación de artistas del periodo 1370-1450 es la procedencia foránea de éstos. Los contratos de aprendizaje de Nicolau, Starnina, Sas, o Esteve Rovira, caso de haber existido, se firmarían en otros lugares, quedando entonces como única vía para la investigación el rastreo de la cuestión en archivos catalanes, florentinos o nórdicos, respectivamente. Cabe pensar, no obstante, en otras hipótesis para las lagunas referentes a artistas que se suponen formados en Valencia, aparte del natural componente azaroso de la búsqueda documental. El extraordinario -tanto por su rareza como por el caudal de información que proporciona- proceso por la herencia de Pere Nicolau deja entrever una circunstancia que pudo ser común: el parentesco, que en ocasiones no se explicitaba en el apellido, era un factor de suma importancia en la formación laboral, y parecía eximir a maestro y discípulo de la firma de un contrato ante notario.

Examinados ya los ejemplos de aprendices venidos a Valencia, procede ahora considerar la circunstancia inversa, la de los jóvenes que se *afèrman* fuera de la ciudad o fuera del Reino. Ha sido posible localizar cinco casos, cuatro publicados y uno inédito:

⁷⁸ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.328.

⁷⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 409-410.

⁸⁰ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.679.

- el 12 de septiembre de 1352, Pere Mayol, natural de Nules e hijo del difunto Pere Mayol, asegurando ser mayor de diecisiete años y menor de veinticinco, se *afirma* a sí mismo con el pintor Martí Mayol por cuatro años⁸¹. El compromiso se firma en Mallorca.
- en 1393 el pintor valenciano Pasqual Garcia, de Torrent, ‘es admitido dos años como aprendiz en el taller de Lluís Borrassà’⁸².
- el 4 de noviembre de 1396, Antoni Moreno, ciudadano de Valencia, coloca a su hijo Joan, de catorce años, con el pintor de San Mateo Pere Forner durante dos años y medio⁸³. El compromiso se firma en Coves de Vinromà.
- el 3 de enero de 1423, Pere Cortés, platero de la ciudad de Valencia, padre y legítimo administrador de Jaume Cortés, su hijo, constituye en su procurador a Martí Onxine/Ouxine, platero de la ciudad de Barcelona, tanto ausente como presente, para afirmar a Jaume "ad adiscendum officium se artem argenterie [...] cum illis persones et pro illa solidata [...] seu mercede quibus poteritis et ad illum tempus quod vobis fuerit benevisum cum [...] illis partis conditionibus et obligationibus quibus convenerit secundum constitutiones Cathalonie et etc [...]"⁸⁴.
- el 4 de octubre de 1423 Francesc Sarreal, de Morella, como procurador de su padre Pere Sarreal, *afirma* a su hermano Pere, de diecisiete años de edad, con Lluís Borrassà para que aprenda el oficio de pintor por cinco años⁸⁵.

Estos cinco casos merecen un breve comentario, ya que al menos dos de ellos muestran el particular interés del progenitor por la formación de su hijo, y en general van más allá de los radios de desplazamiento de las listas anteriores, bastante modestos. El primer ejemplo, referente a Pere Mayol, es notablemente temprano, anticipándose dieciocho años a la cronología de esta tesis. Sin embargo,

⁸¹ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 126-127.

⁸² HERNANDO GARRIDO. "Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional...", pp. 361-362. Publicado por vez primera en DURAN I SANPERE, A. "Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XIV (1933), pp. 393-396.

⁸³ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 427-428.

⁸⁴ APPV, Joan d'Artigues, n^o21509, 3 de enero de 1423.

⁸⁵ DURAN I SANPERE, A. "Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XIV (1933), pp. 393-396.

es importante contemplarlo, porque tampoco hay tantos ejemplos parecidos, y podría constituir la contraparte del caso de Nicolau y de su sobrino Jaume Mateu: tal vez el pintor asentado en Mallorca estuviera emparentado con los Mayol de Nules. Eso, además de ser un indicio de la probable procedencia de Martí Mayol⁸⁶, sería una buena explicación de por qué Pere Mayol, huérfano de padre, va a buscar fortuna como aprendiz a la Ciutat de Mallorca. El viaje de Pasqual Garcia necesita un análisis diferente: el hecho de que en la documentación ya se aluda a él como pintor sugiere que tal vez se trate de un acuerdo de trabajo, y no sólo de aprendizaje, si bien en el documento original se dice explícitamente *'causa adiscendi officium vestrum'*⁸⁷. Esta hipótesis queda reforzada por tres datos: Garcia se declara menor de 25 años, pero mayor de 20; cobrará cada uno de los dos años que esté al servicio de Borrassà seis libras y catorce sueldos⁸⁸; y al año siguiente contrae matrimonio con Antònia, hija del carpintero barcelonés Antic Sabater, con lo que se le supone con edad y capacidad suficiente como para mantener una casa⁸⁹. En lo que se refiere al *afirmament* de Joan Moreno, el lugar en el que se formaliza la carta, próximo a San Mateo, puede hacer pensar en una residencia temporal del padre del mozo, ciudadano de Valencia, en esas tierras, hipótesis coherente con el periodo de tiempo tan preciso por el que maestro y discípulo se comprometen (dos años y medio). Por otra parte, resulta tentador relacionar al joven Joan Moreno de 1396, que contaba a la sazón con catorce años poco más o menos, con el pintor del mismo nombre que, junto a Jaume Mateu y Gonçal Sarrià, cobra en 1427 por unas tablas para la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat⁹⁰. En cuarto lugar, el caso del platero Pere Cortés, quien manda a su hijo Jaume a aprender el oficio a Barcelona bajo la supervisión de Martí Onxine u Ouxine, de la misma profesión, es sumamente interesante. Cortés debía tener algún conocimiento del colega al que encomienda la formación de su vástago, y también la idea clara de que Barcelona, en el primer cuarto del siglo XV, era un medio más propicio para iniciarse en el

⁸⁶ En la monografía de Tina SABATER sobre la pintura mallorquina del siglo XV no se han encontrado referencias a los Mayol [*La pintura Mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca (Universitat de les Illes Balears-Consell de Mallorca), 2002], como por otra parte era de esperar, ya que el estudio se inicia a fines del siglo XIV.

⁸⁷ DURAN I SANPERE, A. "Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XIV (1933), pp. 394-395.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ HERNANDO GARRIDO. "Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional...", pp. 361-362.

⁹⁰ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, p.33.

arte de la platería que Valencia. De esto podría inferirse, en última instancia, que Pere Cortés pudo conocer de primera mano el mercado de trabajo de la capital del Principado, si bien sólo es una hipótesis, ya que el único hecho fehaciente es que tuvo algún tipo de relación con un platero de Barcelona al que confió el *afermament* de su hijo. En este sentido, sólo resta añadir que Núria de Dalmasas da cuenta de la actividad de un Pere Cortés, platero de Barcelona, en una fecha tan tardía como 1462, circunstancia que dificulta en extremo cualquier intento de identificación con su homónimo valenciano⁹¹. El ejemplo de los Sarreal puede compararse con el caso anterior, aunque guarda con él diferencias significativas. Para empezar, el asunto implica a tres miembros de la misma familia, aunque sólo el aprendiz, que se sepa, tiene vínculos conocidos con la pintura. Pere, el padre, y Francesc, el hermano al que el progenitor fía el *afermament* de su hijo, tienen una ocupación desconocida, lo que hace más intrigante si cabe el viaje a Barcelona para colocar a Pere *iunior* en el obrador de Borrassà. Tal vez quepa relacionar al padre con un tendero morellano del mismo nombre que aparece en la documentación valenciana en junio de 1409 y en octubre de 1412, a propósito de asuntos relacionados con el ejercicio de la pintura. En la primera ocasión, aparece como garante del pintor Jaume Sarreal ante los vecinos de Ginebrosa, con quienes había contratado un retablo por valor de 200 florines⁹². En la segunda, es testigo del testamento del pintor Guillem Ferrer⁹³. Las fechas pueden dar lugar a dos hipótesis diferentes. La primera de ellas consistiría en suponer que el tendero fuera hermano del pintor Jaume Sarreal, bien conocido por la historiografía; de este modo sorprendería menos el acuerdo con Borrassà, máxime si se piensa en que tal vez Francesc ya había seguido la profesión de su tío Jaume, hallándose capacitado para colocar a su hermano menor, Pere, en un obrador barcelonés reconocido. La segunda teoría, algo más arriesgada, contemplaría la posibilidad de que Pere Sarreal *senior* fuera el padre de una saga compuesta por Jaume, Francesc y Pere, si bien esto último resulta algo difícil, dado que el progenitor de un joven pintor ya activo hacia 1404 (Jaume se comprometió en esa fecha a trabajar para Pere Nicolau por

⁹¹ Núria de DALMASES. *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi)*. Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), 1992, vol. II, p.60. Cortés constituye una sociedad para la explotación de un obrador de platería en Lérida junto a otro platero barcelonés, Joan Fexes, y Maciana, viuda de un *cotoner*.

⁹² TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.231.

⁹³ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 293-294.

dos años⁹⁴) debería tener también otro hijo que contase a la sazón con 17 años en 1423. En cualquier caso, parece claro que el joven Pere ya tenía formación en el oficio cuando llegó a Barcelona, dada su edad y visto que en el contrato de *afermament* se contemplaba el cobro de una pequeña soldada desde el principio.

Finalmente, cabe incorporar al muestrario de casos anterior otros contratos de índole parecida, que implican también a jóvenes foráneos, si bien esta vez de sexo femenino:

- el 22 de febrero de 1404, Pasqual Çabater, vecino del lugar de Trullas (?) *aferma* por nueve años a su hija Benvenguda con Joan de Vargues, fabricante de polainas, '*in ancillam et discipulam vestram*'. Al final, la muchacha percibirá 25 libras como soldada⁹⁵. En el siguiente documento Pasqual Çabater y su mujer, Guillamona, reconocen deber a Vargas diez libras de dicha soldada. Se comprometen a devolverlas para san Juan del próximo año, bajo pena de 50 sueldos.
- el 12 de mayo de 1413, Llorenç Calson, agricultor de Alpunte, *aferma* a su hija Teresa como sirvienta doméstica por nueve años⁹⁶.
- el 6 de septiembre de 1413, Catalina, niña de once años de Santa María de los Llanos (Reino de Castilla), es *afermada* por dos años con el hostelero vecino de Valencia Bernat Ferriol⁹⁷.
- el 16 de noviembre de 1413 se compromete como sirvienta doméstica una niña de Iniesta⁹⁸.
- el 28 de noviembre de 1413 se fecha un caso parecido al anterior, tratándose ahora de una niña de Castillo de Garcimuñoz⁹⁹.
- el 16 de junio de 1424, una huérfana de Puertomingalvo entra al servicio de un clérigo del mismo lugar, al parecer pariente suyo¹⁰⁰.

⁹⁴ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.46.

⁹⁵ ARV, *Protocolos*, Guillem Cardona, n°503, 22 de febrero de 1404.

⁹⁶ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 12 de mayo de 1413.

⁹⁷ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 6 de septiembre de 1413.

⁹⁸ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 16 de noviembre de 1413.

⁹⁹ APPV, Joan Çaposa, n°24709, 28 de noviembre de 1413.

¹⁰⁰ APPV, Lluís Guerau, n°27184, 16 de junio de 1424.

- el 27 de julio de 1437, Beatriu, hija de Antoni de Casp, labrador de Alfafar, de trece años de edad, se *afirma* con el mercader de Valencia Joan Pardo, por cuatro años. La paga son doce libras¹⁰¹.
- el 21 de marzo de 1406, Joan Tolosa, pañero vecino de Albentosa, aldea de Teruel, coloca con Vicent Macip, un pañero de Valencia, a su hija María como sirvienta doméstica por ocho años. En el siguiente documento, también incompleto, Tolosa reconoce deber a Macip diez florines de oro de Aragón¹⁰².
- el 21 de agosto de 1423, Joan Exarch, '*cultor vicinus Valencie*', y Joan de Veya, tutor de Blanquina, hija de Jaume Segarra, vecino de Villahermosa, colocan a dicha Blanquina (de once años de edad más o menos) con Bernat Fexes, tejedor de bruneta, y con su mujer Úrsula, por cinco años, "*causa vobis servendi et adiscendi officium dicte dompne Ursole de tallar e cosir*". Al final, a Blanquina le tienen que dar trece libras, '*un cot e mantell pany de la terra valoris novem vel decem ss* [por alna, se entiende], *calces, canises e sabats*¹⁰³.

Los ejemplos anteriores presentan características bastante homogéneas: las muchachas solían ser de corta edad, el periodo de servicio tendía a ser largo, y con frecuencia los padres tomaban un préstamo de soldada que se comprometían a devolver en un tiempo determinado. La mayoría de documentos son contratos de servidumbre doméstica, aunque se pueden señalar dos posibles excepciones: la primera no ofrece dudas, ya que se dice explícitamente que la joven aprenderá el oficio de cortar y coser de su ama (se trata, respectivamente, de Blanquina, procedente de Villahermosa, y de Úrsula, esposa del *brunater* Bernat Fexes); el segundo caso es más cuestionable, ya que la expresión '*in ancillam et discipulam vestram*' puede interpretarse en muchos sentidos, si bien la ausencia de una retribución en especie, como es usual en los acuerdos de aprendizaje, y la cuantía de la soldada, perfectamente homologable al monto de otros jornales que sí retribuyen un servicio doméstico, pueden ser argumentos que desmientan lo que sugiere la palabra '*discipulam*'. A la primera evidencia de magisterio y aprendizaje

¹⁰¹ APPV, Pau Camanyes, n°20877, 27 de julio de 1437.

¹⁰² APPV, Berenguer Rovira, n°1455, 21 de marzo de 1406.

¹⁰³ APPV, Joan Çaposa, n°24713, 21 de agosto de 1423.

femeninos de un oficio menestral se podría añadir como un ejemplo más el nombre de Isabel Cervelló, ‘*magistra operandi crespinas sive capells de fil d’or*’, quien aparece en un documento fechado el 18 de enero de 1455 reclamando una suma que se le adeuda por su trabajo¹⁰⁴. La participación de las mujeres en la producción manufacturera bajomedieval es un hecho que ya no se discute: no sólo fueron esposas o hijas de artesanos más o menos reputados, sino que también formaron parte, como mano de obra, como comitentes o como contratantes asociadas, de empresas artísticas de importancia¹⁰⁵.

La suerte posterior de Blanquina, Teresa, María, Beatriu o Catalina, o la fortuna de los aprendices llegados de Riola, Segorbe, Nules, Altea o Jérica, son circunstancias que de momento no es posible conocer, ya que su rastro documental se pierde pronto. Los estudios de José Luis Hernando Garrido referentes al ámbito barcelonés apuntan que pocos jóvenes foráneos culminaron su aventura formativa con la apertura de un taller propio¹⁰⁶. Por otra parte, John Leland explora otro fenómeno que merece atención: la vuelta de los aprendices o los sirvientes a sus núcleos de origen¹⁰⁷. Leland constata el hecho en la Inglaterra del siglo XIV, da cuenta de varios ejemplos de ello y señala la importancia de los contratos de servicio doméstico como herramienta de asentamiento en la ciudad, ya que son de larga duración y la retribución final puede constituir una dote suficiente que posibilite el matrimonio de las jóvenes en el medio urbano. Este asunto conduce directamente a la consideración de cuál fue la vinculación entre aprendizaje y ulterior promoción profesional. Probablemente, cualquier planificación referente al

¹⁰⁴ ARV, *Protocolos*, Bertomeu Escrivà, n°2491, 18 de enero de 1455 [noticia proporcionada por Vicente Graullera Sanz]. Más casos de aprendizaje menestral femenino, si bien vinculados particularmente a la figura del *pare d’òrfens*, en Agustín RUBIO VELA. “Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos”. *Revista d’Història Medieval*, n°1 (1990), p.141.

¹⁰⁵ Véase, a modo de ejemplo, el caso de Francesca, esposa del carpintero Vicent Serra. El matrimonio contrata la factura de un retablo para la iglesia de los franciscanos de Sagunto en 1395, por el que cobrará 14 libras (COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 390-391).

¹⁰⁶ José Luis HERNANDO GARRIDO, “Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional...”, p.385: ‘Aún teniendo presente la fragmentariedad de la documentación, muy pocos fueron los artistas foráneos que tras su instalación lograsen montar taller propio en la ciudad (apenas el 10%), sin embargo, la calidad plástica o el éxito no dependen en ningún modo del origen, sino de la formación, valía del maestro, posibilidades del taller en el que se realiza el aprendizaje y propia capacidad del interesado, amén de la futura frecuencia de los encargos y del grado de saturación del mercado.’

¹⁰⁷ John LELAND. “Leaving Town to Work for the Family: The Counter-Migration of Teenaged Servants in Fourteenth-Century England”, en EISENBICHLER, Konrad (ed.). *The Premodern Teenager: Youth in Society 1150-1650*. Toronto (Centre for Reformation and Renaissance Studies), 2002, pp. 323-335

futuro de un joven deseoso de formarse, y dispuesto a cambiar de lugar de residencia, implicó una elección cuidadosa de los centros en los que una manufactura sobresaliente se estaba desarrollando, y una búsqueda de mercados deficitarios en artesanos de determinado oficio, donde fuera posible asentarse con razonables expectativas de éxito. Resulta lógico pensar que el ciclo de formación pudo tener en ocasiones una fuerte influencia en el éxito profesional del aprendiz, aunque los ejemplos propuestos por Hernando Garrido y Leland invitan a pensar en que pocos jóvenes foráneos vieron coronado su periplo con verdadera fortuna. A pesar de ello, si el maestro escogido tenía una buena cartera de clientes, el mozo podría establecer algunos contactos provechosos, o si éste se unía a un taller bien establecido, provisto de un repertorio excelente de dibujos o plantillas, podía también heredarlas, junto con el prestigio y las amistades de su antecesor.

Dejando aparte la casuística anterior, los contratos de aprendizaje también pudieron ser utilizados por maestros foráneos como medio de inserción en un nuevo mercado. Regentar un taller en el que un oficio era transferido a jóvenes locales significó probablemente un anclaje firme en cualquier ciudad. A la vez, el magisterio de tales operarios pudo representar para los aprendices el embarque en un viaje hacia otras tradiciones figurativas sin salir de los muros de la urbe. Se pueden proponer dos ejemplos eximios de signo inverso: los casos de Starnina y de Marçal de Sas. Nada se sabe de la participación del florentino en labores didácticas. Aparece en solitario, sin mozo alguno, en los pagos del *Llibre de l'entrada del rei Martí*. Sin embargo, y por la envergadura de las obras que contrató en la Península, debió contar con seguridad con un equipo de asistentes, formados por él mismo o no, entre los que destacarían tal vez Simone di Francesco y Nicolao d'Antonio¹⁰⁸. Por el contrario, hay una valiosa evidencia del desempeño de dichas tareas por parte de Sas: en 1410, el Consell de la ciudad provee al maestro de algunas habitaciones para que viva en ellas, dado que estaba enfermo, era pobre y había hecho trabajos dignos de admiración. Además, la documentación específica que había enseñado su arte a muchos pintores (*'abte pintor e molt loat de ses obres e doctrina donada a molts de sa art'*)¹⁰⁹. Todo eso contrasta vivamente con el hecho de que no se conoce ningún contrato de aprendizaje suscrito por el pintor

¹⁰⁸ Matilde MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico Internacional*. Valencia (Universitat de València), 2008, pp. 157-159.

¹⁰⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.247.

‘alamany’, aunque éste demuestra conocer bien las costumbres locales que regulan el aprendizaje y la soldada cuando es interrogado como testigo en el proceso Mateu-Peris, sólo once meses antes de que el Consell deba prestarle ayuda¹¹⁰. Además de declarar que lleva más de 18 años en Valencia (lo que adelantaría su llegada a 1391, dos años antes de su primera mención en un documento), Sas da su parecer sobre la retribución que hubiera merecido Mateu por su trabajo durante catorce años en el taller de Pere Nicolau. Su citación como testigo en una causa que debía dirimirse atendiendo a criterios laborales evidencia que en 1409 Sas era valorado por el procurador de Jaume Mateu, que es quien propone su comparecencia, como un profesional capaz de emitir un juicio válido sobre la formación y la progresión salarial de un colega. En lo que al magisterio artístico se refiere, con Nicolau no sucede lo mismo que con Starnina o Sas. El pintor catalán, verdadero ‘padrone’ del mercado pictórico valenciano entre 1395 y 1408, estuvo al frente de un potente obrador que configuró no sólo con antiguos discípulos, sino también con pintores capaces ya en activo cuyo trabajo se aseguró mediante un *afermament* con soldada (serían éstos los casos de Jaume Sarreal y de Miquel Alcanýs¹¹¹). Se sabe que al menos suscribió dos contratos de aprendizaje: el que firmó en 1395 con Guillem Ferri, procedente de Riola¹¹², y el que pactó en 1407 con Guillem Martí, salinero, para enseñar a su hijo Gabriel por cuatro años (el padre debía dar a Nicolau cada año un cahíz de trigo y una jarra de vino, lo que evidencia las ventajosas condiciones del acuerdo para el pintor)¹¹³. Aun así, se sospecha que Nicolau debió extender su magisterio a varios jóvenes más, con los que se avendría con o sin carta. Además de enseñar el oficio a su sobrino Jaume Mateu, del litigio por su herencia emerge claramente la idea de que por su taller pasó una verdadera pléyade de pintores, llegándose a considerar casi un privilegio

¹¹⁰ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 221-222. El proceso fue transcrito íntegramente por primera vez en ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, pp. 145-174.

¹¹¹ El *afermament* con Sarreal, fechado en 1402, no es un aprendizaje, con toda seguridad, ya que en el documento se dice que el de Morella se compromete ‘*ad pictandum et faciendum vestra omnia mandata iusta, licita et honesta, nocte pariter et die, pro posse*’ (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.46); lo mismo puede decirse del acuerdo con Alcanýs, suscrito en 1408 (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 177-178). El principal argumento que sirve para sostener que los pactos con Sarreal y Alcanýs no implicaron enseñanza se deriva del mismo proceso Mateu-Peris: los testigos están de acuerdo en que durante los años que dura el aprendizaje no es costumbre percibir paga alguna. Para todo lo relacionado con el obrador de Nicolau, vid. Carme LLANES I DOMINGO: *L’obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en septiembre de 2011].

¹¹² COMPANYY et alii. *Documents...*, I, p.394

¹¹³ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 148-149.

ser aceptado en el obrador del pintor catalán. Esta valoración queda bien expresada en uno de los argumentos que presenta Joan Aymes, notario procurador de Gonçal Peris: *[...] lo dit en Pere Nicholau tempore sue vite quant acceptav[...] misatges en servey seu e per aprendre lo offici de pintor, aytals misatges servien al dit en Pere Nicholau per tot lo temps que staven ab aquell franchs e sens alguna soldada, e o tenien e renunciaven a gran e senyalada gràcia que ell los volgués en son servey receptor e mostrar-los lo dit offici de pintor*¹¹⁴. Esto es: era costumbre, al parecer, que Nicolau tuviera aprendices su servicio sin soldada alguna, ya que se consideraba ‘*gran e senyalada gràcia*’ el mero hecho de ser aceptado en su taller (el análisis más detenido de su importancia como maestro se fía al apartado siguiente, consagrado a reflexionar sobre el aprendizaje como medio de promoción social).

De todo lo anterior puede inferirse, con razonable seguridad, que el aprendizaje, fuesen cuales fuesen sus implicaciones concretas, constituyó un medio eficiente de ganar acceso al medio laboral de determinada urbe, ya fuera el maestro el extranjero que intentaba asentarse de modo más o menos estable, ya fuera el discípulo el foráneo que quería prosperar. El contrato de *afermament* era un documento vinculante que, empleado de modo prudente y estratégico, pudo ser la llave para establecerse en un mercado todavía bastante abierto, regulado por la demanda de los consumidores y por las relaciones personales que mediatizaban los encargos, pero no demasiado limitado, todavía, por la normativa profesional. El advenimiento de menestrales procedentes de otros lugares parece ser una constante en Valencia entre 1370 y 1450. En la base de datos que sustenta muchas de las ideas de esta tesis, es muy frecuente topar con indicios que así lo señalan. Entre los más de ochocientos registros de documentos inéditos en los que se alude de un modo u otro a artistas o a obras de arte, las menciones de operarios activos en Valencia que presentan nombres o apellidos de origen extranjero son notablemente abundantes¹¹⁵. No obstante, el desplazamiento de estos artesanos es en principio sólo una hipótesis de trabajo, ya que la mayoría de veces no hay alusión explícita a su origen, más allá del mismo apelativo al que se aludía anteriormente, aunque a

¹¹⁴ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.215.

¹¹⁵ De ellos se dará cuenta en el capítulo de la tesis referente a los viajes como medio de transmisión del conocimiento artístico.

veces éste incorpore un topónimo¹¹⁶. De cualquier forma, resulta claro que el viaje fue un factor de innovación artística importante. En lo que a la pintura se refiere, Valencia probablemente experimentó un movimiento alterno: a partir de 1370 fue un centro receptor de maestros foráneos; a la vez, aprendices locales viajaron a otras ciudades para adiestrarse, estableciéndose en ocasiones allí¹¹⁷. Después, a fines de esa misma centuria, cuando los maestros extranjeros ya se habían establecido y los artesanos formados fuera habían importado nuevos modelos y técnicas, la urbe se convirtió en un centro que generó novedades por sí mismo: el flujo de jóvenes que querían formarse como pintores cambió de polaridad, y la mayoría de ellos se quedaron, al ser el mercado de la ciudad suficientemente estimulante para ellos, en lo que a número de encargos e importancia de los mismos se refiere. En lo tocante a la arquitectura, el foco que atrajo a los constructores locales no solía situarse lejos de Valencia, generalmente dentro de los límites de la Corona de Aragón, y casi siempre dentro de su área de influencia. Simultáneamente, la capital del Turia era un centro que acogía aprendices foráneos. Puede suponerse que otras artes, como el bordado o la orfebrería, siguieron una dinámica parecida a la de la pintura (debe advertirse, sin embargo, que la platería fue una actividad artística reglamentada muy tempranamente, antes que cualquier otra, con todas las consecuencias que esto tiene para el asentamiento de trabajadores extranjeros). No obstante, no hay argumentos consistentes que puedan apoyar la suposición anterior, al no haber sido ninguna de las dos disciplinas estudiada en profundidad para el periodo que a esta investigación interesa.

Si bien, en lo que se refiere al aprendizaje de oficios artísticos, el mapa de migraciones que se puede reconstruir tomando como centro de salida y de llegada Valencia resulta bastante fragmentario, las noticias disponibles sobre el asunto en otras latitudes próximas son bastante consonantes con esta cartografía incompleta: tanto en Aragón como en Cataluña estudios que indagan en los desplazamientos de

¹¹⁶ Otra vía para estudiar el asentamiento de operarios foráneos es la revisión de los *Llibres de Avehinament*, tarea que se emprenderá en hojas posteriores. Vid., para empezar, Eliseo VIDAL BELTRÁN. *Valencia en la época de Juan I*. Valencia (Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras), 1974, pp. 309-334; Leopoldo PILES ROS. *La población de Valencia a través de los "Llibres de Avehinament", 1400-1449*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 1978.

¹¹⁷ Véase, por ejemplo, el caso anteriormente citado de Pasqual García, originario de Torrent, quien es admitido como aprendiz por dos años en el taller de Lluís Borrassà en 1393, y se casará con Antònia, hija del carpintero barcelonés Antic Sabater. En la carta de pago de la dote ya se le cita como ciudadano de Barcelona (HERNANDO GARRIDO, "Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional...", pp. 361-362).

artistas en una cronología parecida a la de esta tesis dan cuenta de casos similares a los que aquí se han citado. M^aCarmen Lacarra Ducay recoge el ejemplo del hijo del pintor Pascual Ortoneda, quien aprende, por expreso deseo de su padre, en el obrador barcelonés de Bernat Martorell¹¹⁸. El contrato se suscribe en enero de 1446, contando el discípulo, a la sazón, con catorce años de edad. El compromiso era por cuatro años, o más si así lo disponía el arzobispo de Zaragoza Dalmau de Mur. La tutela de Mur ha sido interpretada por Lacarra como un argumento a favor del origen tarraconense de Ortoneda padre, aunque, en realidad, el hecho que aquí se considera verdaderamente relevante es que se fie la formación de un pintor al criterio de un arzobispo que ni siquiera reside en la ciudad donde tiene lugar el tirocinio. Esto habla tanto de la estrecha relación entre el eclesiástico y Ortoneda como de la capacidad que se supone en Mur para determinar cuándo un pintor ha aprendido lo suficiente. Parece, en cualquier caso, que esta tutela tiene más de promesa de empleo al servicio del arzobispo de Zaragoza que de supervisión real de los progresos de Bernat. En segundo lugar, Lacarra propone otro caso interesante que puede interpretarse como un indicio del desplazamiento de un artista: en el contrato de sociedad firmado entre Arnaut de Castelnou y Tomás Giner, fechado el 16 de junio de 1466, Giner dice “...que yo prengo por mi estudiar quatro meses del invierno, es ha saber, Novembre, he Diciembre e Janero e Febrero”¹¹⁹. La autora apunta que esto ‘indica una etapa de inactividad dedicada a su formación profesional que pudo haber transcurrido fuera del territorio aragonés’¹²⁰, interpretando de la cita que ése ‘estudiar’ se refería al perfeccionamiento del arte de la pintura. En principio, resulta bastante lógico que el permiso comprenda los meses invernales, ya que los días acortan y se dispone de menos horas de luz para trabajar que el resto del año. El principal problema para asumir la hipótesis de Lacarra estriba en que este mismo tiempo menguado era el que Giner se reservaba para su aprendizaje, lo que no acaba de resultar del todo convincente, máxime cuando los desplazamientos debían ser bastante más duros durante ese periodo del año. La palabra ‘estudio’, empleada en un documento

¹¹⁸ M^aCarmen LACARRA DUCAY. “Artistas viajeros en Aragón durante el siglo XV”, en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (dir.). *Viajes y viajeros en la España Medieval* [Actas del V Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 de septiembre de 1993]. Madrid (Ediciones Polifemo), 1997, p.220. Bernat Ortoneda está documentado en Huesca entre 1446 y 1489.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 223-224.

¹²⁰ *Ibidem*, p.224.

como el que asocia a Castelnou y Giner, puede referirse mejor a otra actividad que quisiera cultivar este último, consistente tal vez en algún menester ligado a la letra antes que a la figuración¹²¹. Por su parte, José Luis Hernando Garrido realiza un exhaustivo estudio de la llegada de artistas foráneos a Barcelona entre 1390 y 1450 a partir de noticias ya transcritas y publicadas¹²². El autor determina que un 27% de los artistas extranjeros documentados en Barcelona son aprendices. De éstos, más de la mitad aparecen una sola vez en la documentación (68%)¹²³. Entre los maestros hay algún artista afamado, aunque la mayoría son poco conocidos. Se constata una mayoría abrumadora de aprendices de pintor, si bien Hernando no da una clave explicativa para esto¹²⁴. Apunta, por otro lado, la posibilidad de que muchos de estos jóvenes jamás llegasen a montar taller propio, o que volviesen a sus lugares de origen, donde el mercado podría serles más favorable (sería el caso, por ejemplo, de Guillem Ferrer o Pere Sarreal, quienes regresan a Morella)¹²⁵, circunstancia que ya se ha considerado en hojas anteriores. También se clasifican a los operarios llegados de fuera según su origen y sus deseos de sedentarización¹²⁶. Así, italianos, alemanes o flamencos aparecen ‘como artífices plenamente formados en busca de ofertas de trabajo’. Contrasta este dato con el referido a Valencia: prácticamente la mitad de los hombres que proceden de allí son aprendices (46%). Esta proporción aumenta entre los castellanos, roselloneses y mallorquines (75%) y llega al 100% con los de Lleida. Los índices se mantienen altos entre los naturales de zonas pirenaicas y sur del Principado (Berguedà, Alt Urgell), poco prósperas tradicionalmente. Hernando señala, sin embargo, que ‘la especialidad artística con más tendencia al asentamiento fue la pintura¹²⁷’, y que ‘entre 1393 y 1416 llega a Barcelona el contingente más importante’ de artistas¹²⁸, siendo la década en la que

¹²¹ Véase un caso parecido, aunque tardío, en José SANCHIS SIVERA. “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV. Apuntes para su historia”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº36 (1917), pp. 221-222: en la transcripción de un documento fechado el 10 de julio de 1491, referente a una compañía de bordadores, puede leerse que uno de ellos, Joan Lorenç, se reserva el derecho de disolver la compañía si quisiera irse a estudiar fuera de Valencia.

¹²² José Luis HERNANDO GARRIDO, “Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales”, *Lambard*, VI (1991-93), pp. 359-388.

¹²³ *Ibidem*, p.370.

¹²⁴ *Ibidem*, p.372.

¹²⁵ *Ibidem*, p.371.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 377-378.

¹²⁷ *Ibidem*, p.379.

¹²⁸ *Ibidem*, p.383.

se registra más presencia foránea la de 1399-1409. Por último, es interesante aludir a dos casos bien claros en los que la pobreza o la enfermedad son los factores explicativos que están detrás del contrato de aprendizaje de un forastero (lo que acabaría, de alguna manera, con el mito de la búsqueda de conocimiento como razón principal de esta clase de viajes): el palentino Rodrigo Ferrándiz se *afirma* con el pintor Joan Timor el 18 de diciembre de 1404, siendo residente del hospital de Santa Creu de Barcelona (es el prior Pere Cardona quien autoriza el acuerdo); el castellano Ludrico Ferrandis, de origen campesino, inició su aprendizaje a los 22 años con el también pintor Antoni Tosell, el 3 de agosto de 1403¹²⁹. Como ejemplo comparable en Valencia -salvo en lo que se refiere al origen del aprendiz, que en este caso es local-, se puede aducir el contrato de *afermament* de Bernat Escoda, hijo del difunto *obrer de vila* Berenguer Escoda, con el pintor Domingo Torà en 1389. El tutor de Bernat es el *pare d'òrfens* Mateu Espanyol¹³⁰. En estas últimas líneas se ha querido evidenciar la diversidad de situaciones existente dentro del grupo de aprendices de un oficio artístico que viajaron para formarse, o que tuvieron que formarse tras haber viajado: los hubo que fueron enviados por sus progenitores a otra ciudad más o menos próxima, en ocasiones tutelados por personajes que se adivinan importantes (recuérdense los casos de Ortoneda y del platero valenciano Pere Cortés, pero también los del picapedrero de Altea Guillem Dezplà o el de los Mayol de Nules), y los hubo que, movidos por la pobreza, recalaron en urbes en las que tuvieron que labrarse su fortuna, a veces partiendo de una situación verdaderamente desfavorable. En unos casos y en otros, la movilidad significó, en definitiva, una oportunidad de prosperar, y en consecuencia, un desafío que la mayoría de estos jóvenes afrontaría poniendo en juego lo mejor de sus capacidades.

¹²⁹ Ibidem, p.384.

¹³⁰ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.321. Sobre la actividad del *pare d'òrfens* como tutor de jóvenes aprendices, vid. el interesante estudio de Agustín RUBIO VELA: "Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos" [*Revista d'Història Medieval*, nº1 (1990), pp. 111-153, esp. pp. 133-143]. Rubio Vela trabaja sobre 161 *cartes d'afermament* datadas entre 1379 y 1389.

3.5. EL APRENDIZAJE COMO MEDIO DE PROMOCIÓN SOCIAL. UN EJEMPLO REVELADOR: EL OBRADOR DESARROLADO DE PERE NICOLAU (O EL LITIGIO ENTRE JAUME MATEU Y GONÇAL PERIS).

*‘Et dix, ell, dit testimoni, que l’art de pintor és tal que si lo que l’apren no ha subtil
enteniment, per molt que faça lo mestre no l’farà covinent dexeble. Et si lo aprenent és subtil,
apendrà bé lo dit ofici, encara que lo mestre no y haja gran diligència’*
[...]

*‘Et dix ell, dit testimoni, que segons dit ha dessus ell, dit testimoni, havia hoyt dir al dit en Pere
Nicholau que faria bona obra al dit en Jacme e que l’havia bé al cor de contentar e satisfer et de
donar-li de ço del seu e fer-lo hom, en tant que segons ses paraules paria que ell volguera que lo dit
en Jacme prengués muller a mà del dit en Pere Nicholau. E ultra açò, que rahonablement li havia a
donar ell li donàs de ço del seu e metre’l en part de alcunes obres per ço que entràs en fama e
nomenada de bon mestre.’*

Declaración de Antoni Peris, pintor (jueves 27 de junio de 1409)¹³¹

La influencia del aprendizaje sobre la fortuna laboral posterior de cualquier operario es un factor cuya importancia es difícil de cuestionar. El cuidado en la elección del maestro, o incluso de la ciudad en la que iba a tener lugar el proceso de formación de un joven, constituía el primer paso de una estrategia a largo plazo orientada al progreso laboral y social del individuo, aunque esto sólo se diera en aprendices con cierta ambición (o con progenitores deseosos de que su prole prosperara; en ocasiones, como ya se ha tenido ocasión de comprobar en el apartado precedente, la formación del mozo en un taller concreto era en realidad una inversión del padre que a la larga permitiría el crecimiento del obrador familiar). Empleando una terminología propia del materialismo histórico, utilizada por Buchbinder, ‘[...] el aprendizaje, en tanto regulaba la transmisión del conocimiento en el interior de la comunidad artesanal, se erigía en el mecanismo por excelencia de reproducción de dicha comunidad’¹³². Entre los profesionales que despuntaron, se puede suponer el desarrollo precoz de un criterio avezado que permitía distinguir un taller con buenas posibilidades para comenzar su formación, para continuarla, o para integrarse en el mercado laboral local. Resulta claro que por parte de los discípulos, por parte de sus padres o por parte de sus tutores, era importante elegir bien. Cabe preguntarse lo mismo respecto a los maestros que

¹³¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 224-225 (el proceso fue publicado primero por ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, pp. 154-174).

¹³² BUCHBINDER, Pablo. *Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII) [Cuadernos de Historia Moderna]*. Buenos Aires (Biblos), 1991, p.31.

aceptaban a un aprendiz en su obrador. ¿Cómo distinguirían, entre aspirantes de muchos y muy variados pelajes, al joven que iba a asimilar conocimientos a buen ritmo y, en consecuencia, facilitar el trabajo, de otro en el que hubiese que invertir mucho más tiempo? En definitiva, se trataba de capital humano que el jefe de taller debía seleccionar más o menos condicionado por necesidades económicas. Fuesen éstas más o menos perentorias, el *afermament* comportó siempre un fuerte vínculo personal. El sistema de la díada, propio del aprendizaje menestral hasta épocas muy recientes, a veces favoreció que la relación entre mozo y maestro se prolongase más allá de la fecha de vencimiento del contrato. Seguiría a ello, tal vez, una subordinación profesional en mejores condiciones, la colaboración o incluso la herencia del taller a la muerte del propietario (la moneda de cambio a veces fue la hija o la viuda del maestro; se trataba de una estrategia de indudable cariz socioeconómico, aunque también es necesario reconocer que la convivencia en el mismo espacio doméstico del aprendiz y los familiares del patrón favorecería este tipo de uniones¹³³).

La documentación valenciana cuenta con una serie excepcional que contiene abundante información sobre la práctica profesional de la pintura a principios del siglo XV, iluminando particularmente cuestiones que se han mantenido casi siempre en la umbría de las investigaciones de archivo, y que son objeto preferente de atención en este apartado de la tesis: los años de aprendizaje, la retribución del trabajo y la promoción interna en el obrador artesano. La citada serie está constituida por las dos demandas interpuestas ante el *Justícia Civil* del Reino por Jaume Mateu para reivindicar sus derechos sobre la herencia de Pere Nicolau¹³⁴. El primer registro fue exhumado parcialmente por Cerveró Gomis¹³⁵, y tanto éste como el segundo fueron transcritos de modo íntegro por Joan Aliaga Morell en su estudio monográfico sobre los Peris¹³⁶. Últimamente han vuelto a ser revisados y publicados en toda su extensión en el tercer volumen de la serie *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*¹³⁷. El primer documento

¹³³ Matilde Miquel cita el ejemplo del matrimonio entre Bernat Serra y Margarida, viuda de Pere Lembrí, hecho clave para que Serra se hiciera un lugar en el mercado pictórico de Tortosa (MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, p.457, nota 125).

¹³⁴ Primera demanda: ARV, *Justícia Civil*, n.º 3703, 11.ª mano, ff. 16-16v, 34-36v. Segunda demanda: ARV, *Justícia Civil*, n.º 3700, 8.ª mano, ff. 17-24v; 10.ª mano, ff. 25-26v.

¹³⁵ CERVERÓ GOMIS. "Pintores valentinos..." (1968), p.97.

¹³⁶ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, pp. 145-174. El comentario de los dos procesos, en pp. 45-52.

¹³⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 183-188 y 214-227.

recoge el proceso iniciado por Jaume Mateu tras la muerte *ab intestato* de Pere Nicolau el 25 de julio de 1408, con el objetivo de declararse su único heredero (el demandante declara ser el pariente más próximo del pintor en el Reino de Valencia, y como tal expone que debería heredar todos sus bienes). El litigio comienza el 27 de julio de 1408, sólo dos días después del óbito de Nicolau, y en él aparece Mateu '*clamant [...] contra en Goçalbo Peris*', curador de la herencia del finado asignado por la corte del *Justícia*. Joan Aliaga apunta que la función de Peris en el proceso estaría justificada por su experiencia como *conseller* de la ciudad y como representante de los pintores en el *ofici de freners*¹³⁸, aunque bien podrían aducirse otras razones relacionadas con la importancia que pudo tener Peris en el obrador de Nicolau. La celeridad con la que comienzan los trámites puede interpretarse como indicio de tres circunstancias: los bienes de Nicolau eran verdaderamente valiosos, la defunción de éste fue repentina y, por esto, el derecho de Mateu a percibir el patrimonio del fallecido podía ser puesto en tela de juicio. El primer extremo es fácilmente comprobable: el obrador del pintor catalán funcionaba hasta poco antes de su muerte (en abril de 1408 Miquel Alcanyís reconoce deber a Nicolau quince florines '*per prèstech de soldada*'¹³⁹; en febrero de 1407 el pintor catalán suscribe un compromiso de aprendizaje con Gabriel Martí por cuatro años¹⁴⁰; y en septiembre de 1406 firma un ápoca de 300 sueldos que se le debían en razón de la confección del retablo de San Bernabé para la Catedral de Valencia¹⁴¹). Aunque su actividad en los años inmediatamente anteriores a 1408 no parezca muy elevada, el capital (tanto económico como humano) y la cartera de clientes de Nicolau eran lo suficientemente interesantes como para hacer codiciable su herencia. En lo que se refiere a su muerte sin haber hecho testamento, dos hechos parecen claros: el pintor fue herido y no falleció en su casa. El estudiante Pere Vallés, uno de los testigos de este primer proceso, declara que '*no havia vist mort lo dit en Pere Nicholau ne nefrat*'¹⁴²; el notario Domingo de la Guerola, interrogado a continuación de Vallés, expone que había estado presente en el óbito

¹³⁸ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, p.45. El autor señala que no ha sido posible localizar el nombramiento de Peris como curador de la herencia de Nicolau en los libros del *Justícia Civil* del Archivo del Reino. Este nombramiento, como es lógico, tendría lugar entre los días 25, 26 y 27 de julio de 1408 (ibídem, p.46).

¹³⁹ Ibidem, p.177.

¹⁴⁰ Ibidem, pp. 148-149.

¹⁴¹ Ibidem, p.137.

¹⁴² Ibidem, p.187.

de Nicolau, y que ‘*sabia que aquell era stat interrogat si volia fer testament, e aquell, dit en Pere Nicholau, dix que no n volia fer, que quant fos a casa sua ne faria. E açò li hoy dir en la casa hon aquell morí. E morí axí, ans que aquell fos portat a casa sua*’¹⁴³. Un documento posterior relacionado con la cuestión ilumina definitivamente el asunto: el 23 de noviembre de 1408 Jaume Mateu, ‘*hereu universal dels béns e drets que quondam foren d’en Pere Nicholau, pintor, occís*’, fue condenado por el *Justícia dels 300* sous a pagar veinte florines a Caterina, en razón del jornal que se le adeudaba por haber servido en casa del difunto¹⁴⁴. Lo verdaderamente revelador de la cita es el adjetivo ‘*occís*’, empleado para referirse a Nicolau. El *Diccionari* de Alcover da para esta palabra un único significado: ‘*matat*’. La claridad del documento es meridiana, ya que en otro punto se alude a Caterina como ‘*dona qui stava en casa del deffunct occís*’: por un principio básico de economía del lenguaje, los dos adjetivos yuxtapuestos deben querer decir cosas diferentes. Nicolau, por expresarlo toscamente, era un ‘muerto-matado’: esto es, probablemente fue asesinado. El motivo del crimen queda por determinar, aunque quizás tuviera que ver con ‘*les bandositats*’ que sufrió la ciudad de Valencia entre fines del siglo XIV y principios del XV¹⁴⁵. Por último, la tercera circunstancia que podría explicar la celeridad con la que se inició el litigio por los bienes del pintor fallecido de forma tan intrigante es el temor de Mateu respecto a sus posibilidades de obtener la herencia. Si estos temores estaban fundados o no es una cuestión que se confía en responder a continuación.

Debe volverse en este punto al 27 de julio de 1408. Como se ha señalado antes, Jaume Mateu interpone, dos días después de la muerte de Pere Nicolau, una demanda ante el *Justícia Civil* de Valencia para ser declarado heredero del difunto. Expone que Nicolau era hermano de *na* Gueralda, madre de Mateu, y que por tanto él era su sobrino y su pariente más próximo en la ciudad y en el Reino de Valencia. En consecuencia, le correspondían a él los bienes del finado. Para probar

¹⁴³ Ibidem, p.187.

¹⁴⁴ Ibidem, p.195.

¹⁴⁵ Rafael Narbona apunta al respecto que “En un marc urbà extraordinàriament violent la integració dels menestrals en les bandositats de cavallers i ciutadans fou constatada reiteradament per les ordenances pacificadoras del consell” [Rafael NARBONA. “Marrades, un partit patrici”, en Rafael NARBONA et alii. *L’univers dels prohoms*. Valencia (Edicions 3 i 4), 1995, p.39]. De hecho, una reunión del *Consell* con los representantes de las parroquias, los Jurados y el Justicia Criminal para tratar de atajar el problema de los bandos se celebra en enero de 1409, meses después del fallecimiento de Nicolau (TOLOSA. *Documents...*, III, p.200).

los hechos Mateu presenta varios testimonios: Antoni de Miralles, *tapiner*; Pere Vallés, *studiant en arts*; Domingo de la Guerola, notario; y Pere Salvat, *pelaire*. La declaración de cada uno de ellos es una fuente de información notablemente valiosa, y no sólo sobre los vínculos precisos entre tío y sobrino, sino también sobre el mismo origen de Nicolau. Así, Miralles afirma haber conocido al padre de Gueralda y de Pere, llamado también Pere Nicolau, en Igualada, luego en Capellades, y más tarde en Barcelona. Vió a Gueralda en Sant Martí en *Çarroqua* (hoy Sant Martí Sarroca), casada con Marc Mateu, junto a su hijo Jaume, y después ‘*veu que lo dit en Pere Nicholau, pintor, stant en València, se féu venir lo dit en Jacme Matheu ací en València*¹⁴⁶. La observación del *tapiner* es muy reveladora: fue Nicolau quien hizo venir a su sobrino desde Sant Martí Sarroca hacia 1394. El objeto de esta llamada plausiblemente fue el interés por la suerte y el futuro de Mateu, lo que concuerda bastante bien con las declaraciones de este último en el segundo proceso, iniciado casi un año más tarde. El estudiante Pere Vallés también afirma haber conocido a la familia de Mateu en Sant Martí Sarroca, si bien el dato más relevante de su testimonio no es éste. Cuando declara sobre la muerte de Nicolau, precisa que ‘*no havia vist mort lo dit en Pere Nicholau ne nefrat*¹⁴⁷. Como ya se ha señalado antes, esta alusión a las heridas del pintor remite a una muerte violenta o accidental, circunstancia que queda asimismo de manifiesto en la comparecencia del tercer testigo, el notario Domingo de la Guerola, quien expone que estuvo presente en el óbito, que tuvo lugar en una casa ajena a la de Nicolau. Éste mostró su voluntad de testar cuando estuviera en su domicilio, circunstancia que nunca llegó a darse, porque murió antes¹⁴⁸. El último testimonio aportado por Mateu, el del *pelaire* Pere Salvat, es muy parecido al de Guerola, siendo Salvat otro de los presentes en la defunción de Nicolau. Tras estas declaraciones, el *Justícia* dicta sentencia el 9 de agosto, quedando Mateu como heredero *ab intestato* de todos los bienes de Nicolau.

Con la resolución anterior debiera haber concluido, en teoría, cualquier litigio por la herencia de Pere Nicolau. No es así, sin embargo. Unos meses después de este breve (y en principio sencillo) proceso, el 7 de mayo de 1409, Jaume Mateu interpone otra demanda ante el *Justícia Civil* contra Gonçal Peris, a

¹⁴⁶ Ibidem, p.185.

¹⁴⁷ Ibidem, p.187.

¹⁴⁸ Ibidem, p.187.

quien todavía se cita como curador de los bienes que fueron de Pere Nicolau. El objeto de la demanda es claro: cobrar el dinero que en teoría Nicolau adeudaría a Mateu en concepto de soldada por los catorce años que estuvo a su servicio sin percibir estipendio alguno. La razón por la cual esta petición se formula contra Peris, por el contrario, es difícil de precisar: en este segundo contencioso, Mateu ya había sido declarado heredero de Nicolau, y como tal aparece en dos documentos fechados en el intervalo 9 de agosto de 1408-7 de mayo de 1409¹⁴⁹; además, el mismo procurador de Peris expone que *'lo dit curador no haja béns alguns del dit quondam en Pere Nicholau, ans totos los béns de aquell ha, té e possehex lo dit en Jacme Mateu'*¹⁵⁰, y en función de esto pide al menos diez florines para hacer frente a los costes del juicio. A esta demanda el procurador de Mateu responde con presteza, mostrándose dispuesto a correr con todos los gastos que fueran necesarios para la defensa de Peris, para que éste no alegue después no haber podido hacer valer sus derechos por falta de dinero. Aliaga Morell interpreta esta actitud de Mateu como un indicio de su confianza en el éxito seguro de su empresa. El autor también propone una hipótesis para explicar por qué el sobrino de Nicolau podría interponer una demanda así meses después de ser declarado heredero universal de los bienes del pintor, y con éstos, parece, en su poder: terminado el primer proceso, y entregada a Mateu la herencia, Peris podría estar percibiendo pagos por trabajos hechos en el obrador de Nicolau¹⁵¹. El punto flaco de este argumento es que no hay razón por la cual Mateu tuviera que enmascarar tal denuncia, perfectamente fundada, con un requerimiento de soldada mucho más discutible, a primera vista. Sea como fuere, el resultado del litigio es favorable al heredero de Nicolau: el 6 de noviembre de 1409, el *Justícia* condena a Peris a pagar 360 florines a Mateu¹⁵² (la petición inicial del demandante era de 464 florines). Es difícil explicar en razón de qué se exige a Peris tal cantidad -equivalente a tres retablos mayores de los que éste solía contratar, según Aliaga¹⁵³-, puesto que la curaduría de los bienes de Nicolau sólo duró una quincena de días, pero el hecho es que dos meses después del dictamen, el 13 de enero de 1410, se da una orden de ejecución de la deuda

¹⁴⁹ Ibidem, pp.195 y 205.

¹⁵⁰ Ibidem, p.216.

¹⁵¹ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, p.48.

¹⁵² TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.227.

¹⁵³ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, p.52.

anterior¹⁵⁴. Gonçal Peris debe pagarla en un plazo de diez días o se le embargarán sus bienes. El asunto es intrigante, restando por explicar cómo este pintor se vio obligado a involucrarse en un proceso que habría de traerle, en principio, consecuencias económicas tan funestas. Si se apuesta por la identidad única Peris-Sarrià¹⁵⁵, resulta curioso observar cómo después, en 1427, Mateu y Sarrià trabajan juntos en la cubierta de la Sala de la *Casa de la Ciutat*, junto a Joan Moreno¹⁵⁶. Es cierto que en esa fecha habían pasado casi veinte años desde los hechos que se vienen analizando, y que el encargo tenía la envergadura suficiente como para hacer olvidar cualquier rencilla profesional pretérita. Aun así, la colaboración no deja de ser digna de reseñarse. Más sorprendente aún resulta encontrar, en el testamento de Sarrià, fechado el 23 de septiembre de 1451, un legado de cien sueldos a Mateu¹⁵⁷. Este pago está vinculado a la cancelación del encargo de un retablo que *na* Jacmeta, viuda del honorable Pere Jordà, había hecho a Sarrià, quien declara tener ciertas piezas de madera destinadas al mueble, algunas de las cuales dejó al pintor Pere Sancho. Las piezas, así como diez libras que Sarrià había percibido como adelanto, debían ser devueltas a la comitente, a excepción de los cien sueldos que debían darse a Mateu, lo que hace sospechar que este último, subcontratado por Sarrià, ya había puesto manos a la obra en el encargo. En los años que siguieron al proceso judicial la fortuna profesional del sobrino de Nicolau fue notable, y por eso resulta cuanto menos sorprendente este trabajo para su antiguo adversario en la corte del *Justícia Civil*. Tal vez la clave resida en la interpretación de la expresión '*lo qual yo acollí en part*' que Sarrià emplea para referirse a la participación de Mateu en el proyecto del retablo de *na* Jacmeta. Estas palabras parecen apuntar a un reconocimiento explícito de que el primero permitió al segundo tomar parte en el encargo, más que a una mera subcontrata de mano de obra. De todas maneras, el fenómeno de la subcontratación de retablos fue muy frecuente en el medio pictórico valenciano (en el mismo testamento aparece el caso de Pere Sancho, así como el de '*Bernat Deszpuig, pintor, qui està en Barcelona*'¹⁵⁸), tal y como se mostrará en el capítulo correspondiente de esta tesis.

¹⁵⁴ Ibidem, p.52. TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 244-245.

¹⁵⁵ Para una revisión actualizada del asunto, vid. Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. *Art i societat a la València medieval*. Catarroja-Barcelona (Afers), 2011, pp. 103-104, nota 71.

¹⁵⁶ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, pp. 192-193.

¹⁵⁷ ALIAGA MORELL. *Els Peris...*, pp. 237-238.

¹⁵⁸ Ibidem, p.238.

Estén más o menos claros los motivos por los que Mateu continuó yendo contra Peris ante el *Justícia*, el caso es que un segundo pleito se inició en mayo de 1409. Joan d'Artigues, notario procurador de Jaume Mateu, propuso como testigos al notario Martí Tolsà, al pelaire Pere Salvador, y a los pintores Antoni Peris, Joan Justícia y Marçal de Sas. Por la parte contraria, Joan Aymes, notario procurador de Gonçal Peris, '*curador per la vestra cort donat e assignat a fer part en juhí al béns que quondam foren d'en Pere Nicholau*'¹⁵⁹, acudió a los pintores Joan Tamarit, Gabriel Martí, y Antoni Peris. Mateu, en esta ocasión, presentó argumentos mucho más sutiles que el simple parentesco, aunque también mucho más endeble en el plano jurídico, como eran la particular inclinación y el notable interés que Nicolau mostró por su suerte. Para probar el hecho, el demandante recurrió a los testimonios de colegas y vecinos que declararon haber escuchado a Nicolau decir que daría a Mateu algo mejor que cualquier soldada: un buen nombre y un buen matrimonio, además de participación en sus trabajos. Las páginas de este segundo proceso enseñan mucho sobre el vínculo entre promoción socio-económica y transmisión del conocimiento artístico, por lo que merecen un análisis pormenorizado.

El pleito se inicia con la declaración de Joan d'Artigues, procurador de Jaume Mateu, quien afirma que su representado estuvo catorce o quince años al servicio de Pere Nicolau '*per servir e aprendre del dit ofici de pintor*'¹⁶⁰. Asimismo, expone que '*pràtica és en la dita ciutat de València e [...] que los jóvens aprenents lo dit ofici de pintor [...]pendre] soldada après que han servit cinch [...] anys*'¹⁶¹. Continúa aseverando que Nicolau exhortó repetidas veces a su sobrino a aprender bien el oficio prometiéndole una recompensa futura, en función de la cual Mateu cumplió bien con su trabajo. Tras sumar las soldadas que éste reclamaba, la deuda que debía afrontar Peris ascendía a 464 florines. Joan Aymes, procurador de la parte contraria, refuta el argumentario anterior aduciendo razones verdaderamente interesantes: Nicolau, '*tempore sue vite quant acceptav[...] misatges en servey seu e per apendre lo ofici de pintor, aytals misatges servien al dit en Pere Nicholau per tot lo temps que staven ab aquell franchs e sens alguna soldada, e o tenien e renunciaven a gran e senyalada gràcia que ell los volgués en son servey receptor e*

¹⁵⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.214.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

*mostrar-los lo dit offici de pintor*¹⁶². Esto es: cuando el pintor catalán aceptaba fámulos (*misatges*), éstos trabajaban para él sin percibir jornal alguno, dándose por pagados con el magisterio de Nicolau, y entendiendo que era un privilegio el mero hecho de ser aceptado en su obrador, y admitido como discípulo suyo. Esta consideración está en consonancia con al menos uno de los contratos de *afermament* suscritos por Nicolau: el que implica a Gabriel Martí, hijo del salinero Guillem Martí, de dieciséis años de edad poco más o menos, después testigo citado por Peris en el proceso de 1409. El acuerdo, fechado el 14 de febrero de 1407, compromete a maestro y aprendiz por cuatro años¹⁶³. Nicolau se obliga a enseñar el oficio a Martí, y a velar por su mantenimiento, mientras que el padre entregará al pintor, cada año, un cahíz de trigo y una jarra de vino. Las condiciones del pacto (inexistencia de estipendio alguno para el joven, y retribución en especie para el maestro) hacen pensar en un particular interés del salinero por la formación de su vástago, a quien coloca con un artesano de renombre, aun a costa del gasto adicional que debieron suponer el cahíz y la jarra anuales. Los otros tres documentos de *afermament* conocidos y suscritos por Pere Nicolau son de ciclo corto (en torno a los dos años), y además con soldada: se trata de los casos de Guillem Ferri (30 de octubre de 1395, dos años a cambio de la manutención y 36 florines)¹⁶⁴, Jaume Sarreal (4 de marzo de 1402, dos años y un mes a cambio de la manutención y 40 florines)¹⁶⁵ y Miquel Alcanyís (antes del 2 de abril de 1408, y a cambio de una retribución desconocida, aunque superior a 15 florines)¹⁶⁶. A partir de este modesto ejemplo es posible advertir, una vez más, de los límites que puede tener una práctica estricta de la prosopografía: el perfil que se adivina a partir de las obras conservadas, de los numerosos encargos que recibió Nicolau y de las apreciaciones de los actores del pleito no concuerda plenamente con la imagen que se deriva de los acuerdos de *afermament* conservados en los que el pintor estuvo implicado, escasos y casi siempre con jornal, de lo que podría deducirse, equivocadamente, que la importancia de su magisterio artístico no fue en realidad tanta. El procurador de Gonçal Peris expone, además, que Nicolau no hubiera enseñado con tanta diligencia el oficio a Mateu si éste no hubiera sido su sobrino, y

¹⁶² TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.215.

¹⁶³ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 148-149.

¹⁶⁴ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.394.

¹⁶⁵ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.46.

¹⁶⁶ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 177-178.

que por esta misma diligencia *‘aquell dit en Jacme Matheu és exit abte menestral e molt sotil en lo dit ofici de pintor’*¹⁶⁷, de lo que se deriva que no hubiese sido justo que, además de esto, Mateu hubiera recibido soldada. Joan Aymes añade que el mismo Peris no oyó nunca a Nicolau prometer nada de lo que la parte contraria pretende, sino que el propio Mateu se comprometió a servir a su tío hasta que tomase esposa. En el caso de que Nicolau hubiese prometido algo, extremo que la parte de Peris niega, sería *‘ço que ben vist li seria’*¹⁶⁸, y no jornal alguno.

Tras resolver la cuestión de los gastos del pleito –que resulta sumamente útil para constatar que los bienes de Nicolau ya obraban en poder de Mateu, como se ha apuntado con anterioridad- comienzan a declarar los testigos llamados por ambas partes. Cada uno de los testimonios se examinará a continuación con detalle, aunque, para empezar, la primera y más evidente conclusión que se deriva de una revisión somera de los textos es que existía común acuerdo sobre la progresión económica del joven que se iniciaba en el arte de la pintura. Se establecía un periodo de aprendizaje de cinco, seis o siete años durante los cuales el mozo no percibía soldada alguna. Después comenzaba a cobrar algún dinero, en cantidad creciente. Esto, que resulta bastante lógico (ya que, como apunta el pintor Joan Justícia, *‘car axí com se mellorava en saber devia multiplicar en soldada cascun any’*¹⁶⁹), ha sido una variable que no se ha considerado con demasiada frecuencia en la historiografía. En primer lugar, porque la documentación no explicita con frecuencia el montante de una soldada, siendo los pagos por obra contratada la mayoría de veces, y en segundo, porque un sueldo bajo se ha atribuido antes a un artesano de poca importancia que a un menestral joven que podía progresar posteriormente. Dicho de otro modo, tal vez en ocasiones se haya hecho un análisis erróneo en lo que a la valía de un profesional se refiere por haber operado con los parámetros económicos equivocados. Antoni Peris lo expresó bastante llanamente: *‘los fadrins que entren al ofici de pintor stan VI o VII anys que no prenen soldada, mas d’allí en avant se acostuma que, pus han complit lo temps que stan a carta, prenen soldada segons lo que saben’*¹⁷⁰. Lógicamente, como luego se verá, existe alguna oscilación en el número de años de trabajo no retribuido (de cinco a siete, y

¹⁶⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.216.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.220.

¹⁷⁰ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.224.

excepcionalmente ocho cuando el mozo es muy joven), y en las condiciones jurídicas del acuerdo (con ‘*carta*’ o sin ella). Aun así, los testimonios de los pintores que declaran en el proceso dibujan una realidad bastante homogénea. Y, desde luego, ponen al descubierto todo un mundo de relaciones laborales (de intercambios económicos, por tanto) en el interior del obrador de Nicolau que resultarían imposibles de examinar de otro modo.

La serie de testimonios propuestos por Joan d’Artigues, procurador de Jaume Mateu, se inicia con el notario Martí Tolsà. Éste afirma haber tenido amistad con Nicolau, y declara haber estado ‘*moltes e diverses vegades rahonant-se ab aquell [Nicolau] quines soldades prenien los seus fadrins que ladonchs staven al dit offici de pintor*’¹⁷¹. Es decir: los sueldos que pagaba Nicolau a los mozos que trabajaban en su taller habían sido motivo de conversación frecuente con Tolsà, lo que revela la importancia que pudo tener este aspecto en el buen funcionamiento del obrador. El notario testifica que tanto en presencia como en ausencia de Mateu, su tío había expresado su voluntad de darle más que a cualquiera de los que no eran de su sangre. El pelaire Pere Salvador, segundo declarante, corrobora lo dicho por Tolsà, añadiendo que él mismo había preguntado a Mateu si percibía algún estipendio, recibiendo una respuesta negativa, acompañada del relato de la promesa tantas veces invocada en el proceso como principal argumento para reclamar los 464 florines que Mateu consideraba suyos. Tanto Tolsà como Salvador afirman haber tenido ‘*gran pràctica e amistat*’ y ‘*gran amistat e privadea*’ (respectivamente) con Nicolau¹⁷², lo que permite recomponer, siquiera de modo fragmentario, el virtual círculo de amistades del pintor, del que también formaron parte sus paisanos el *tapíner* Antoni de Miralles y el estudiante Pere Vallès, así como el notario Domingo de la Guerola, los tres citados en el proceso de 1408.

Después de Pere Salvador, por fin presta declaración el primero de los tres pintores llamados por Joan d’Artigues, Antoni Peris, al que se le proponen las mismas preguntas que al resto de interrogados, dirigidas a probar la veracidad de los argumentos de Mateu. Peris considera que éste bien podría haber estado catorce o quince años al servicio de Nicolau, ‘*...per çò com en aquell temps ell [Peris] obrava ab lo dit en Pere Nicholau e fahien lo retaule de la capella de mossèn*

¹⁷¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.218.

¹⁷² Ibidem.

n'Eximénez que és en la seu de València, lo qual retaula ha pus de XVI anys que és fet¹⁷³. Esta noticia fue incorporada desde su exhumación al acervo documental de los estudios sobre pintura gótica en Valencia, interpretándose como una evidencia más de una práctica que se adivina bastante frecuente, como fue la colaboración entre profesionales para acometer un encargo puntual (si el trabajo conjunto se tradujo siempre en un contrato en el que aparecían las dos partes es cuestión más compleja). Peris precisa, además, que es costumbre, tanto en Valencia como en otros lugares, que los aprendices de pintor cobren soldada a partir del sexto año de trabajo, y que lo sabe porque lo ha visto hacer y lo ha hecho él mismo¹⁷⁴. Este testimonio muestra a Peris como un pintor que ha trabajado en ciudades diferentes, y que ha tomado a jóvenes a su servicio a los que ha enseñado la profesión, lo que concuerda con el abundante número de retablos que contrata entre 1393 y 1422¹⁷⁵. A su juicio, la reivindicación de Mateu es justa, estimando que debiera habersele pagado una media de 35 florines por año, desde el séptimo al décimo cuarto. Él mismo reconoce que si tuviera al sobrino de Nicolau como discípulo le hubiera dado esa cantidad, que estima bien merecida¹⁷⁶.

La declaración del segundo pintor llamado por Artigues (en realidad, el cuarto testigo tras Tolsà, Salvador y Peris), Joan Justícia, es extremadamente valiosa: se trata de un profesional que no contrata obras con Nicolau de modo puntual, sino que trabaja continuamente en su taller por largo tiempo, siendo testigo de la llegada de Mateu a Valencia (*'fadrí, tot ple de sarna'*)¹⁷⁷ y de su evolución como menestral. Es un operario que formó parte de la estructura del obrador de Pere Nicolau durante más de quince años, y que se muestra claramente partidario de las demandas de Jaume, *'... attés que lo dit en Jacme era exit subtil e sabia ja daurar e*

¹⁷³ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.219.

¹⁷⁴ Ibidem: *'... tal pretica és en la ciutat de València e en altres llochs que los hòmens haprenents lo dit ofici de pintor prenen soldada des que han stat VI anys ab son mestre. Interrogat com ho sab, et dix que per çò com axí u ha vist praticar e u ha fet ell mateix, çò és, que u hi dona e rebuda [sic] e axí s'acostumá'*.

¹⁷⁵ MIQUEL JUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 442-444.

¹⁷⁶ Ibidem: *'...enten ell, dit testimonny, que lo dit en Jacme Matheu mereixia e merex de soldada per son servey del dit VII any tro en los dits XIII, XXXV florins per cascu any comptant e concordant los darres anys ab los primers. Et si ell, dit testimoni, lo hagués mestre los haguera donats e se'n tinguera per be exit de dar-los hi. Et creu que ll meresquera bé'*.

¹⁷⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.220: *'... stant lo dit en Pere Nicholau a la Exerea prop la [...], obrant ell, dit testimoni, ab lo dit en Pere Nicholau, lo dit en Jacme Matheu vench a casa de aquell fadrí, tot ple de sarna e mes-se ab aquell per aprendre del dit ofici e art de pintar'*.

*apparellar, axí bé com un altre pintor*¹⁷⁸. Afirma que el sobrino de Nicolau bien merecía las cantidades que exigía, y que él mismo, si hubiese sido su maestro, se las hubiera pagado, llegando incluso al extremo de suponer, en lo que se refiere a la retribución del décimo y el undécimo años, que *'lo dit en Jacme Matheu merexia be per cascun de aquells la quantitat de sexanta florins et creu que si ell volgues l'exar en casa del dit en Pere Nicholau més ne trobara'*¹⁷⁹. Esto es: Mateu había sido en demasía modesto al fijar el precio de su trabajo; si hubiese probado fortuna fuera del taller de su tío, tal vez hubiese podido ganar más dinero. Por otra parte, Justicia expone que Mateu era el trabajador más asiduo y más empeñado del obrador de Nicolau¹⁸⁰. El testigo fue partícipe de todos estos asuntos, como ya se ha apuntado anteriormente, *'per ço com quasi ell, dit testimoni, obrà per lo dit temps contínuament en casa del dit en Pere Nicholau'*¹⁸¹. Cuando se pregunta a Justicia sobre otras personas que pudieran estar presentes en los hechos, responde que *'molts'*, sin acordarse de todos, pero sí citando los nombres de Gonçal Sarrià¹⁸², Antoni Peris, y *'n'Abellà, qui stà a la plaça dels Caxés'* (Bertomeu Avellà, es de suponer)¹⁸³. Ésta sería una nómina aproximada de operarios fijos o eventuales de la empresa, elenco al que habría que sumar las personalidades de Guillem Ferri, Gabriel Martí, Marçal de Sas, Miquel Alcanyís y Jaume Sarreal. Precisamente es Sas quien cierra el desfile de testimonios citados por el procurador de Mateu. Su comparecencia se adivina breve, en razón de sus escuetas palabras¹⁸⁴. En primer lugar, declara haber visto a Mateu servir a Nicolau durante catorce años, puesto que el primero llegó a la ciudad tres o cuatro años más tarde que Sas mismo, y éste arribó a la urbe más de dieciocho años antes de 1409. En segundo lugar, afirma saber que en Valencia la costumbre es que los aprendices estén cinco años junto a su maestro sin soldada (algunos incluso más tiempo); aun así, Sas hubiera tomado a

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 220-221: *'lo dit Jacme Matheu merexia bé en los dits XII, XIII e XIII anys per cascun any de aquells los dits LXXX florins de soldada e que ls allanya bé majorment com aquell stigues pus continuament en la obra de pintar en casa del dit en Pere que no fahia ne fera nengun altre, per ço com lo dit Pere se'n plauria, mes per ço com era son parent que no fera de nengun altre'*.

¹⁸¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.221.

¹⁸² El hecho de que Joan Justicia se refiera a *'Goçalbo Sarrià'*, y no a *'Goçalbo Pérez'* cuando evoca los nombres de otros posibles testigos no debe pasarse por alto. No significa necesariamente que Sarrià y Peris sean personalidades diferentes, pero la circunstancia debe reseñarse.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp.221-222.

Mateu por seis años y le hubiese pagado jornal del sexto año en adelante¹⁸⁵, lo que muestra un criterio claro y un juicio bien concreto a la hora de evaluar la valía profesional y los progresos de Jaume, lo que sólo puede derivar de un conocimiento directo de su evolución como pintor, que tal vez se iniciase a raíz de la colaboración entre Nicolau y Sas en el retablo de Santa Águeda para la catedral de Valencia, contratado en febrero de 1399, y después en el retablo para la capilla de la Cofradía de San Jaime, contratado en abril de ese mismo año¹⁸⁶. Sas muestra, por último, estar de acuerdo con las cantidades exigidas por Mateu en concepto de soldada, redundando en la idea ya expuesta por el anterior testigo de que el sobrino de Nicolau *'mereixia bé'* este pago.

Así, de los cinco testimonios aportados por Joan d'Artigues, notario y representante de Jaume Mateu, tres responden a pintores que trabajaron en algún momento con Nicolau, estando todos ellos de acuerdo en considerar justas las reivindicaciones de Mateu. La parte de Gonçal Peris (en realidad, su procurador, el también notario Joan Aymes) cita tan sólo a tres testigos, los tres pintores: Joan Tamarit, Gabriel Martí y de nuevo Antoni Peris. El primero de ellos inicia su declaración con una afirmación confusa, en respuesta a la primera pregunta de la serie planteada con anterioridad por Aymes (la cuestión hacía referencia a la frecuente gratuidad del trabajo de los asistentes de Nicolau, quienes se tenían por pagados con aprender a su lado): ha visto, en vida de Nicolau, trabajar con él *'macips o fadrins per aprendre l'ofici de pintor ab carta e que no prenien soldada e altres que no prenien soldada'*.¹⁸⁷ Es difícil precisar qué significa tal expresión¹⁸⁸, aunque tal vez lo más lógico sea deducir que Tamarit vio con frecuencia que había aprendices al servicio de Nicolau trabajando sin retribución, estando algunos de éstos además comprometidos mediante *carta d'afermament*. El testigo, además, manifiesta no saber si Nicolau enseñaba el oficio a Mateu con particular interés por el hecho de ser parientes. Confirma que Mateu *'és exit bon menestral'*, pero no es

¹⁸⁵ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.221: *'... dix ell, dit testimony, que en la ciutat de València stan los jovens ab lurs mestres ves a cinch anys, altres après, segons se avenen, sens soldada, emperò ell, dit testimoni haguera pres lo dit en Jacme Matheu a sis anys e le haguera dada soldada del sisen any en avant'*.

¹⁸⁶ COMPANYY et alii. *Documents...*, I, pp. 476 y 479, respectivamente (el contrato referente al retablo de Santa Águeda fue publicado por SANCHIS SIVERA -*Pintores medievals...*, pp. 28 y 30-, igual que el relativo a la capilla de la Cofradía de Sant Jaume -*La Catedral...*, pp. 318-319).

¹⁸⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.222.

¹⁸⁸ El Dr. Serra Desfilis sugiere aquí la posibilidad de un error del escribiente, pudiendo así tal vez concordar el testimonio de Tamarit y el de Martí.

capaz de determinar si eso es mérito suyo o de Nicolau. En lo que se refiere a las soldadas que constituyen el objeto de litigio, Tamarit tan sólo apunta que es costumbre en el oficio de la pintura que los aprendices estén entre seis y siete años sirviendo a su maestro sin estipendio alguno, y que a partir de entonces, si han adquirido los conocimientos necesarios, cobren jornal. El aprendizaje no retribuido puede alargarse hasta ocho años, según la edad del mozo.¹⁸⁹ En consecuencia, *‘lo dit en Jacme Matheu deu e pot haver soldada del dit en Pere Nicholau del temps ançà que sabé lo dit offici.’*¹⁹⁰ Gabriel Martí, el segundo testigo citado por la parte de Gonçal Peris, entró en el obrador de Nicolau a partir de un contrato de aprendizaje suscrito el 14 de febrero de 1407¹⁹¹. Habría conocido, pues, el funcionamiento del obrador sólo durante algo más de un año. Cuando muere Nicolau todavía no había concluido su tirocinio, que debería haberse prolongado durante dos años y medio más, aunque en el proceso se le cita ya como *‘pintor’*, lo que da idea de lo poco fiable que a veces es la documentación en lo que se refiere a la cualificación profesional de algunos operarios. No se conoce dónde podía haber seguido desempeñando el oficio Martí, aunque, siendo citado por Gonçal Peris como testigo, no es descabellado pensar en que este último pudo haberlo reclutado para su taller, que entonces comenzaba a despegar, a juzgar por las noticias conservadas, que evidencian un creciente número de obras contratadas a partir de 1411¹⁹². En cualquier caso, Martí comienza su declaración exponiendo que Nicolau tenía *‘alcuns qui staven ab aquell per aprendre l’ofici de pintor qui prenien soldada e estarien a carta, e altres qui no staven a carta que prenien soldada’*¹⁹³. Se trata justamente de la circunstancia inversa a la descrita por Joan Tamarit: también existían jóvenes que percibían una remuneración, mediase o no en ello un documento de *afermament*. El testigo apunta, en segundo lugar, que Nicolau enseñó el oficio con particular diligencia a Mateu por ser pariente, y después que *‘per la cura del dit mestre en Pere Nicholau e bona diligència del dit en Jacme*

¹⁸⁹ Ibidem: *‘... costuma és entre los de l’offici de pintor que continuament los jovens o fadrins que aprenen lo offici stan VI o VII anys tro en huyt segons emperò lo temps que han quant se affermen, que no prenen soldada e après que han servit lo dit temps si saben del dit offici prenen de alli avant soldada.’*

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 148-149.

¹⁹² MIQUELJUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 460-463.

¹⁹³ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.223.

*Matheu lo dit en Jacme Matheu és exit abte e sotil maestre*¹⁹⁴. Recoge también la costumbre que entre los pintores existía de que los aprendices sirviesen cinco o seis años sin soldada, y que en adelante cobrasen algo. Martí piensa, además, que Mateu merecía tal estipendio, y que pudiera haberlo obtenido, *‘majorment com sia exit hom molt abte*¹⁹⁵. De las circunstancias del *afermament* entre Nicolau y Mateu nada sabe, por no estar presente cuando el acto se produjo, aunque sí afirma haber oído decir al tío, tanto en ausencia como en presencia del sobrino, que le daría tanto de lo suyo que éste se tendría por contento. El tercer y último declarante llamado por el representante de Gonçal Peris, citado también anteriormente por la parte contraria, es Antoni Peris. Como ya se ha señalado antes, este pintor afirma que la costumbre entre los del oficio es aprenderlo durante seis o siete años sin soldada, y después de haber cumplido el tiempo estipulado cobrar según sus conocimientos. Tras esta consideración, ya redundante tras haber sido enunciada poco más o menos en los mismos términos por casi todos los testigos del proceso, llega una apreciación valiosa en extremo, que sirve como respuesta a la segunda cuestión propuesta por Joan Aymes (a saber: si Nicolau había enseñado el oficio a Mateu con particular diligencia por ser éste su sobrino): *‘Et dix ell, dit testimoni, que l’art de pintor és tal que si lo que l’aprén no ha subtil enteniment per molt que faça lo mestre no l farà covinent dexeble. Et si lo aprenent és subtil, apendrà bé lo dit offici, encara que lo mestre no y haja gran diligència*¹⁹⁶. Lo que está aseverando Peris es que hace falta una destreza innata para ser pintor, y que cuando ésta no existe no puede ser suplida con un buen magisterio, del mismo modo que una enseñanza descuidada no puede malograr el talento de un discípulo. Esta afirmación radical de la especificidad del arte de la pintura (*‘l’art de pintor és tal [...]’*) y de que hace falta tener dotes ‘naturales’ para sobresalir en él es verdaderamente rara en la documentación de la época. El testimonio de Peris continúa con un juicio bastante tibio, en comparación con el anterior: Nicolau había enseñado bien el oficio a Mateu (*‘féu ço que devia e era tengut, car axí u deu fer lo mestre*¹⁹⁷); ya que confluían tal maestro y tal discípulo, este último había acabado siendo buen menestral, como no podía ser de otra manera. El testigo

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.224.

¹⁹⁷ Ibidem.

también piensa que Jaume Mateu no debiera haber servido a Nicolau sin estipendio alguno tras los preceptivos seis años de aprendizaje (es más, '*no li par rahonable*¹⁹⁸'), aunque sí dice haber oído al tío '*que faria bona obra al dit en Jacme e que l havia bé al cor de contentar e satisfer et de donar-li de ço del seu e fer-lo hom, en tant que segons ses paraules paria que ell volguera que lo dit en Jacme prengués muller a mà del dit en Pere Nicholau. E ultra açò, que rahonablement li havia a donar ell li donàs de ço del seu e metre'l en part de alcunes obres per ço que entràs en fama e nomenada de bon mestre*¹⁹⁹'. Este fragmento de la declaración de Antoni Peris es especialmente significativo, porque en pocas palabras da cuenta de algunos mecanismos de ascenso socio-profesional propios de la menestralía: Nicolau, además de legar bienes materiales a su sobrino, tenía previsto concertar su matrimonio y darle parte en sus trabajos, lo que haría, en consecuencia, que Mateu fuera conocido como un buen maestro. Ésa es probablemente la mejor herencia que el pintor muerto en 1408 podía dejar a su pariente: la entrada de su mano en el mercado pictórico local, proyecto que quedó truncado por una circunstancia imprevista como fue su fallecimiento, sobrevenido ese verano. Por otra parte, el hecho de que Mateu no cobrase soldada alguna durante nueve años, cuando Guillem Ferri, Jaume Sarreal y Miquel Alcanyís sí lo hicieron a cambio de su trabajo durante mucho menos tiempo, invita a la reflexión. Aun atendiendo a la promesa de Nicolau, el pacto entre tío y sobrino resulta inevitablemente mucho más arriesgado para este último, quien fía toda su fortuna a la voluntad futura de su maestro y familiar (no tenía otro remedio, puesto que era éste quien le había hecho venir desde Sant Martí Sarroca y le había enseñado el oficio: no todos los aprendices tenían esta suerte). Nicolau, según varios testimonios, dio a entender en numerosas ocasiones que compensaría con creces el esforzado trabajo de Mateu, y en conjunto el asunto da la impresión de haber tenido como origen una promesa mantenida durante largo tiempo (tal vez más del necesario: durante nueve años el tío estuvo contando con el buen hacer del sobrino a cambio de nada), a punto de cumplirse y sin consumar finalmente. Mateu, que podía haber resultado el principal damnificado por la muerte de Pere Nicolau, consiguió hacer valer sus derechos como pariente más próximo, así como resarcirse de las nefastas consecuencias

¹⁹⁸ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.225.

¹⁹⁹ Ibidem.

económicas que el óbito pudo en principio haberle acarreado. A propósito de esto, es necesario apuntar que resulta una verdadera lástima no contar con el inventario de bienes de Nicolau. Además de su evidente interés intrínseco, daría una idea de la fortuna de Mateu al principio de su carrera, que fue larga y se adivina exitosa, a juzgar por los datos que sobre él se conocen, exhumados y bien estudiados por Carme Llanes en su tesis doctoral²⁰⁰.

Tras la declaración de los testigos propuestos por Gonçal Peris, tiene lugar un último alegato a cargo de su representante, Joan Aymes. Éste comienza su exposición afirmando que Mateu aprendió el oficio en menos tiempo que cualquier otro menestral, a causa de la diligencia que mostró su tío en ello. Por tanto, el sobrino ya se podía dar por contento, porque con otro maestro no habría aprendido en diez o doce años lo que con Nicolau le costó siete. Aymes subraya que la parte contraria no ha conseguido demostrar el principal argumento de su petición, porque las promesas que algunos de los testimonios oyeron fueron ‘*paraules acervatives*’ dirigidas a ellos y no a Mateu, en las que Nicolau no prometió soldada alguna, sino otra clase de compensación. Y aun en el caso de que estas palabras fueran dichas expresamente a Mateu, no tendrían efecto, ‘*car les dites paraules no foren acceptades per lo dit en Jacme Matheu*’²⁰¹. Por fin, el 6 de noviembre de 1409, el *Justícia* dicta sentencia, condenando a Gonçal Peris a pagar 360 florines de oro de Aragón por los cinco últimos años de servicio de Mateu, si bien se reconoce que éste estuvo sirviendo a Nicolau durante catorce. El promedio salarial anual durante este quinquenio es de 72 florines, y la cantidad total viene a ser la misma propuesta por Joan Justícia y Marçal de Sas al contestar a las preguntas planteadas por Artigues, representante de Mateu (60 florines los dos primeros años y 80 los tres últimos de estos cinco, aunque en ambos casos Mateu habría empezado a cobrar otras cantidades menores ya a partir del sexto año de servicio). Así, parece que el *Justícia* atiende en cierto modo algunos de los argumentos presentados por Peris al extender el periodo de trabajo no retribuido a nueve años, en lugar de los seis o siete habituales, considerando quizás la excepcionalidad del magisterio de Nicolau, principal causa, al parecer, de que Mateu sea ‘*sobtil*

²⁰⁰ Carme LLANES I DOMINGO: *L’obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en septiembre de 2011], pp. 434-513.

²⁰¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.226.

menestral', como es comúnmente reconocido por todas las partes implicadas en el proceso.

En resumen, estos pliegos conservados en la serie del *Justicia Civil* del Archivo del Reino de Valencia desvelan, tan accidental como providencialmente, la complejidad de las relaciones socioeconómicas que podían establecerse en torno a un obrador de pintura a principios del siglo XV. Para dirimir las cuestiones propuestas por el demandante se recurre a la legislación vigente, pero también al parecer de testigos convocados por los litigantes. Esta consulta a profesionales del oficio se sospecha que fue determinante en la sentencia final del segundo proceso iniciado por Mateu. Las declaraciones de Antoni Peris, Joan Justicia, Marçal de Sas, Joan Tamarit y Gabriel Martí remiten, con alguna divergencia menor, a un horizonte común de usos y costumbres profesionales a las que había que recurrir en caso de conflicto: la duración del aprendizaje del oficio de pintor podía oscilar entre cinco y siete años, dependiendo de la edad del joven (ocho años en algunos casos, llega a apuntar Tamarit); tras este periodo de tirocinio sin retribución se iniciaba una etapa en la que se trabajaba con soldada, yendo ésta en aumento gradual según los conocimientos del mozo, y existiendo cantidades de referencia para cada uno de los años de servicio. No obstante, el componente discrecional de estos acuerdos era muy fuerte –el mismo caso Nicolau/Mateu es un claro exponente de ello–, poniéndose al descubierto, a partir de los testimonios de Tamarit y Martí, la existencia de aprendices que estaban en el obrador de Nicolau ‘*ab carta*’ y sin ella, con y sin soldada. Las circunstancias que influirían en las variables anteriores continúan siendo, de momento, una incógnita, desvelada parcialmente en ocasiones por documentos como los que se han analizado en este apartado de la tesis.²⁰²

²⁰² Un ejemplo de cómo podría haberse llegado a acuerdos de aprendizaje sin refrendo documental alguno es el registro siguiente de las *Ricordanze* de Neri di Bicci: ‘Lunedì a dì 18 di setembre 1458. Quando tolsi per discepolo Ant[oni]o di Benedeto. Richordo chome el sopradetto di io Nero di Bicci ò·ttolto per discepolo al’arte del dipigniere Antonio figliuolo di Benedetto orafo per 1°anno prosimo, chominc[i]ando a detto dì, del quale non è fatto patto vveruno: àmeo dato el sopradetto Benedetto a discrezione, perché è di pocho tempo e picholo fanc[i]ullo e però l’à nella mia choscienza rimesso che ogni salaro ch’io gli dessi istare chontento e chosi fatto d’achordo, e detto di ne chomic[i]ò a venire a botegha’ [Neri DI BICCI. *Le ricordanze (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475)*. Pisa (Edizioni Marlin), 1976, pp. 98-99].

Breve excursión en torno a la figura de Jaume Mateu -----

La pintura de Mateu es sin duda una de las grandes incógnitas que a día de hoy se ofrecen a la investigación sobre arte valenciano medieval. Estudiosos como Hériard Dubreuil, José i Pitarch o Gómez Frechina han tratado de configurar un *corpus* de obras coherente, sin llegar a un consenso claro. Discípulo privilegiado y testigo seguro de las grandes empresas pictóricas del obrador de Nicolau desde, al menos, 1394, Mateu vio a su tío y maestro pintar para la élite ciudadana, para parroquias cercanas a la capital, para la Catedral, e incluso para el Rey. Eso debió crear con seguridad ciertas expectativas que debieron quedar al descubierto tras la muerte del jefe del taller en julio de 1408. La progresión posterior del sobrino de Nicolau pudo llegar efectivamente a colmar sus probables ambiciones, a juzgar por la prosperidad económica de la que disfrutó en vida, en gran medida consecuencia de la alta cotización que alcanzaron los objetos que facturó en su taller. Así, Mateu fue digno sucesor de su tío, si bien no exactamente en el mismo sentido que hubiese sido de esperar. En primer lugar, se le conocen más bien pocos retablos contratados, aunque de mucho precio, circunstancia que ha generado una más que justificada perplejidad en la historiografía²⁰³. Después, la diversificación de su actividad profesional es notable, extendiéndose su campo de acción no sólo a la decoración de sepulturas o de armas, sino también a la pintura sobre pergamino o el ornato de techumbres. Matilde Miquel trató de dar una respuesta a ambas cuestiones a partir del problema de la posible rivalidad Mateu-Peris. Miquel sostiene que en realidad lo que hubo fue una cierta especialización, esto es, que los pintores no concurren como competidores en los mismos nichos de mercado, ni trabajaron para la misma clientela: ‘así Gonçal Peris está especialmente relacionado con la Iglesia y sus encargos, principalmente retablos, mientras que Jaume Mateu aparece vinculado con el Municipio que requería de obras decorativas’²⁰⁴. La hipótesis de Miquel, no obstante, debería matizarse, a tenor de algunas noticias de archivo que han sido conocidas posteriormente. En cualquier caso, la autora detectó una participación bastante frecuente de Mateu en transacciones económicas

²⁰³ Véase, por ejemplo, MIQUEL JUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 458-459.

²⁰⁴ MIQUEL JUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura...*, p.465. Vid. también pp. 469-470.

de cierta envergadura, un dato consonante con las aportaciones documentales que se han venido haciendo después.²⁰⁵

La revisión exhaustiva de la figura de Jaume Mateu ha sido obra, sin embargo, de Carme Llanes i Domingo, quien en su tesis doctoral sobre el obrador de Pere Nicolau escribió un sólido ensayo sobre la vida y los trabajos de Mateu, añadiendo además documentación inédita que contribuye a iluminar algo más la figura del pintor²⁰⁶. A pesar de todas estas aportaciones, la principal virtud que aquí se atribuye al texto de Llanes es el análisis de la figura de Mateu en un contexto histórico concreto, que lleva a interpretar su trayectoria vital como el ascenso de un menestral inmigrante llegado del interior de Cataluña a la ciudad más dinámica de la Corona de Aragón en plena crisis económica del Principado.²⁰⁷ Asimismo, la investigadora formula el interrogante que debería presidir cualquier reflexión en torno a Mateu: hasta su muerte, acaecida a fines de 1452 o principios de 1453, el pintor está en el centro del escenario artístico valenciano, en contacto tanto con los introductores del estilo internacional en la urbe como con los portadores de nuevas corrientes ligadas a la pintura flamenca, pero ‘el seu perfil artístic conegut no sempre concorda amb la seva brillant trajectòria vital’²⁰⁸.

Sin pretender reexponer la síntesis de Carme Llanes, a la que se remite aquí para resolver cualquier duda sobre Jaume Mateu, ni proponer hipótesis nuevas que traten de dar respuesta a las muchas incógnitas que se pueden plantear en torno a la figura del pintor, este excursus tiene en realidad como principal objeto presentar tres noticias inéditas que pueden ayudar a dibujar mejor el perfil profesional de Mateu. La primera es un ápoca por la confección de un retablo, la segunda es un contrato de retablo, y la tercera un acuerdo de *afermament*. El ápoca y el contrato se fechan en 1416 y 1424, respectivamente, y en ambos casos los comitentes son municipios cercanos a la frontera con el Reino de Valencia. El encargo pagado parcialmente en enero de 1416 implica a Mateu y a la Villa de El Cuervo²⁰⁹, sita en las últimas estribaciones de la Sierra de Albarracín, ya junto al límite septentrional del Rincón

²⁰⁵ MIQUELJUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura...*, p.466.

²⁰⁶ Carme LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 434-513. Se remite a estas páginas para cualquier consulta sobre Mateu.

²⁰⁷ LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.434.

²⁰⁸ LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.435.

²⁰⁹ APPV, Joan d'Artigues, nº21509, 8 de enero de 1416. Ha de señalarse que la transacción se hace ante el mismo notario que defendió los intereses de Mateu en el segundo proceso relativo a la herencia de Pere Nicolau, siete años antes (o al menos, ante uno del mismo nombre).

de Ademuz. Las autoridades de la población le pagan cincuenta florines de oro de Aragón, de los doscientos que se le adeudaban por un retablo. Tal vez quepa apuntar aquí la posibilidad de que Joan Mateu, presbítero beneficiado en la Catedral y párroco de El Cuervo, cuyo inventario post mórtem se fecha en octubre de 1416, precisamente, pudiera actuar de algún modo como intermediario entre la localidad y el pintor (de hecho, en septiembre de 1409 el presbítero aparece como testigo en un ápoça que percibe Mateu por el retablo de Onda)²¹⁰. Posteriormente, en mayo del mismo año, Pasqual Puçol, presbítero y párroco del lugar, cancelará el pago de la obra²¹¹. En diciembre de 1424 quien contrata los servicios de Mateu es Martín Fernández, presbítero que habita en Cañete²¹², municipio castellano fronterizo con Valencia, cerca de Moya. Éste le encarga un retablo bajo la advocación de Santa María por cien florines de oro de Aragón, a pagar en dos veces. Carme Llanes transcribe y estudia el documento en su tesis doctoral, proponiendo varias hipótesis de trabajo. La primera de ellas contempla la posibilidad de que el mueble fuera encargado para la capilla funeraria de la madre del condestable Álvaro de Luna, quien habría habitado en Cañete hasta su muerte, actuando Martín Fernández como intermediario. A partir de ello podría desarrollarse una segunda hipótesis, partiendo del vínculo de los Martínez de Luna con el obispado de Osma, ya que el hermanastro del Condestable ocupó esta sede episcopal entre 1426 y 1433, residiendo en la ciudad soriana desde 1419, con todas las implicaciones que eso podría tener para el mapa de atribuciones de las tablas adscritas al Maestro de Burgo de Osma. El retablo encargado por Martín Fernández, sin ubicación determinada, podría tener también como destino la propia Osma (de hecho, Llanes localiza a Martín Fernández actuando como testigo en una bula emitida por el hermanastro de Álvaro de Luna en 1428²¹³). Sea como fuere, ésta no es la última vez que Mateu trabajó para un comitente foráneo. Cuatro años después del encargo del presbítero de Cañete, en abril de 1428, el pintor recibió un pago de manos del carnicero Josep Coves por un retablo bajo la advocación de San Blas que había confeccionado por encargo de Joan Gomis de

²¹⁰ APPV, n°6419, Domènec Barreda, 12/10/1416. El ápoça del retablo de Onda, en TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.238.

²¹¹ APPV, Joan d'Artigues, n°21509, 18 de mayo de 1416 (documento anterior a esa fecha).

²¹² APPV, Lluís Guerau, n°27184, 9 de diciembre de 1424. La noticia fue cedida a Carme Llanes, quien la incorporó a su tesis doctoral [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 486-491; transcripción en p.632 (doc.203)].

²¹³ LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.488.

Albarracín, vecino de Villar del Cobo²¹⁴, a escasa distancia de Tramacastilla y Griegos. Así, la documentación relacionada con El Cuervo (1416), Cañete (1424), y Villar del Cobo (1428), localidades todas situadas en un radio de 50 kilómetros aproximadamente, completa el elenco de retablos contratados por Jaume Mateu, extendiendo su radio de acción a tierras pertenecientes a la diócesis de Segorbe-Albarracín, así como hasta los confines mismos de Castilla, nicho de mercado que hasta ahora se había supuesto copado por esas mismas fechas tanto por Antoni Peris como por Gonçal Peris, aprovechando tal vez la brecha abierta por Nicolau a principios de siglo con los encargos para Sarrión y Teruel.

La tercera noticia inédita de la que se quiere dar cuenta aquí data también de 1428. El 8 de marzo de ese año Antoni Moreno, *obrer de vila* de Valencia, *afirma* a su hijo Pere, de diez años de edad, con Jaume Mateu²¹⁵. La duración del aprendizaje es de seis años, al término de los cuales Mateu deberá proveer al joven Moreno de túnica y manto de lana nuevos (así como de '*quandam diploidem novam*'). Veinte años después del pleito por la herencia de Nicolau, es posible ver a su sobrino ejercer él mismo de maestro en el arte de la pintura. Suscribirá otra vez un contrato de carácter parecido en una fecha tan tardía como noviembre de 1445, tras haber incluso hecho testamento algunos meses antes²¹⁶. Los protagonistas de este *afirmament* son, además de Mateu, el converso Joan Maçana y su hijo, del mismo nombre y de trece años de edad. El compromiso duraría cuatro años, durante los cuales el pintor debía proveer a su sirviente de comida, bebida, vestido y calzado, pero en ningún momento se hace referencia a la enseñanza de la profesión (sí se dice que Joan debe servir a Mateu en su oficio: '*ad servendum vobis in dictum vestro officio*'). Cabe la posibilidad de que el hijo de Maçana ya contara con alguna noción de pintura, tal vez a través de su padre o por cualquier otra vía, y que fuera puesto al servicio de Mateu para aliviar la presión económica sobre el núcleo familiar²¹⁷. Puesto que en su testamento Jaume Mateu declara encontrarse

²¹⁴ LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.636 (doc. 218). Estudio del caso en las pp. 491-494.

²¹⁵ APPV, Pere Todo, n^o25742, 8 de marzo de 1428. Carme Llanes también incluye el documento en su tesis [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.637 (doc. 222)].

²¹⁶ Este segundo documento de *afirmament* fue dado a conocer por Carme Llanes [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 653-654 (doc. 265)], así como el testamento de Mateu [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 650-652 (doc. 262); la autora indica que quien dio con el registro fue Josep Ferre].

²¹⁷ Se cita a 'En Maçana', pintor, como uno de los ayudantes de Andreu Riera en la confección de una Roca para el Convento de Predicadores de Valencia en un documento fechado el 20 de octubre

enfermo, es de suponer que salió bien librado del trance, y preveía vivir en condiciones de trabajar al menos cuatro años más, como de hecho hizo²¹⁸. Esta última voluntad, fechada el 4 de junio de 1445, no fue publicada, por lo que con bastante probabilidad se añadiría después algún codicilo o se redactaría un nuevo documento no exhumado todavía. A pesar de ello, el registro resulta sumamente interesante, porque revela varios datos de importancia²¹⁹. El primero de ellos es la identidad de los albaceas: Andreu Garcia, presbítero beneficiado en la Catedral, y Vicent Granulles, ciudadano de Valencia, ambos ausentes en el momento de la redacción del texto. Garcia, como luego se verá, es una figura absolutamente fundamental en esta tesis. Estuvo en relación con lo más granado de la profesión artística de la ciudad en el segundo cuarto del siglo XV: no sólo Jaume Mateu, sino también su hermano Berenguer, Gonçal Sarrià, Miquel Alcanyís, Jacomart, Joan Reixac, Pere Bonora, Simó Llobregat o incluso el mismo Martí Llobet tuvieron contacto con el presbítero (los Mateu, Sarrià, Llobregat y Reixac, al menos, establecieron con él un vínculo verdaderamente cercano). Además de eso, su testamento, el inventario de sus bienes y la posterior almoneda de los mismos constituyen una serie documental excepcional que merecerá un comentario detenido en posteriores capítulos. El segundo aspecto relevante del testamento de Mateu concierne a su sepultura, que elige en el *fossar* de Sant Joan del Mercat, donde también están enterrados su tío (Pere Nicolau) y su madre. Destina cincuenta libras a ordenar los asuntos relacionados con sus exequias, y señala

de 1416. Vid. CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...”, (1966), p.21 y CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos... (1968), p.94. En TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 413-414 se transcribe la denuncia que hace Riera, fechada el 10 de octubre de 1416, pero no hay referencia alguna a Maçana. Por la cronología, es posible que se tratara del padre del aprendiz que se *afirma* con Mateu, si bien se conoce la presencia en Valencia del pintor oriundo de Palma Guillem Arnau, alias Maçana, entre 1392 y 1394 (COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 359 y 380). Por otra parte, un tal Joan Maçana concurre a la almoneda de los bienes del presbítero Andreu Garcia, en 1452. En ella compra varios objetos relacionados con la práctica de la pintura (piedras de moler colores, tablas dispuestas en forma de libro para dibujar, puntas de plata, estaño y cobre, etc). En esta ocasión ya parece más probable que se trate de Maçana hijo. Sanchis Sivera documenta a Joan Maçana en 1460 realizando varios trabajos para la Catedral relacionados con el dorado y la pintura de rejerías (*Pintores medievales...*, p.104; *La Catedral...*, pp. 535-536). Por último, Gabriel LLOMPART, en *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía* [Mallorca (Luis Ripoll), 1977-1980, vol. IV, pp. 25, 51, y 91-93], da cuenta de varias noticias sobre un Joan Massana pintor, presente en Mallorca de manera más o menos continuada entre 1386 y 1404. Hay después una referencia al pago de un censo en 1433.

²¹⁸ La última noticia documental protagonizada por Jaume Mateu data de enero de 1452 [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.654 (doc. 267)].

²¹⁹ Carme Llanes transcribe el documento, pero no llega a analizarlo en profundidad [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 650-652 (doc. 262)].

pequeñas cantidades para obras pías (un dinero para cada pobre mendicante que se presente a su puerta el día de su entierro, aniversario y ‘*capdany*’; cincuenta sueldos para el bacín de los pobres vergonzantes de la parroquia de San Nicolás, a la que pertenece). Tras esto, deja cien libras a su hermano Berenguer Mateu, con la condición de que no emprenda ninguna acción legal contra su heredero, y cincuenta libras a Caterina, quien le servía en su casa, además de cincuenta sueldos a cada uno de los albaceas por sus trabajos. El heredero universal de los bienes del pintor es, en fin, su hijo natural, Pere Mateu. Resulta notable el interés con el que Jaume Mateu blinda el legado de Pere, particularmente respecto a su hermano Berenguer. En el testamento se contempla repetidas veces la eventualidad de que éste discutiera la legitimidad de su sobrino para heredar. En caso de que quedara demostrado que Pere no podía recibir los bienes de su padre, el testador prevee que éstos pasen a los albaceas, y no a Berenguer. Si el heredero se encontrase fuera de Valencia en el momento del óbito de Mateu, Garcia y Granulles debían custodiar la herencia y entregársela a Pere a su vuelta, sin dilación alguna. Experiencia en pleitos sucesorios no le faltaba a Mateu. A la vista está que evitó incurrir en el mismo error que había cometido su tío, dejando sin regular la suerte de sus bienes a las puertas mismas de la muerte (ya herido, y en casa ajena, se le preguntó si quería testar, a lo que respondió negativamente, confiando en arreglar el asunto en su domicilio²²⁰).

3.6. PRÓXIMAS VÍAS DE EXPLORACIÓN DEL APRENDIZAJE ARTÍSTICO EN LA CORONA DE ARAGÓN ENTRE 1370 Y 1450

1. Comparar los contratos de aprendizaje y de ‘*afermament*’ referidos a los oficios artísticos con los del resto de la menestralía. Examinarlos todos considerando la importancia relativa de unas profesiones y de otras en la trama urbana entre 1370 y 1450. Indagar también sobre el grado de organización en cada sector laboral. Se debería procurar no escribir desde

²²⁰ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.187.

una óptica evolucionista, descartando la secuencia cofradía-oficio-gremio, que tantas veces se ha aplicado directamente sin más reflexiones.²²¹

2. Se sabe que la enseñanza de un oficio era una actividad didáctica legalmente reconocida: ahora se debería comenzar a explorar la posibilidad de que también fuese una actividad *socialmente* reconocida. El único indicio suficientemente explícito, además de los testimonios en el proceso Mateu-Peris: el caso de Marçal de Sas (“*Saben lo Conçell com Mestre Marçal pintor era detengut de gran pobrea e de malaltia e de molt loat de ses obres e doctrines donades a molts de sa art attorga en tant com al conçell plagues e no pus lo dit mestre Marçal hagues son estatge e habitacio en les cambres sobranes al pes de la farina de la dita ciutat les quals cambres son daquell alberch que era estat comprat al onorable en Guillem Ramon Catala per creixer lo pati del dit pes*”²²²). Probablemente el campo de prospección más fértil esté cerca de los comitentes que intervienen directamente en las obras que sufragan, aquellos más exigentes y precisos en sus demandas, capaces de sostener un diálogo casi técnico con el menestral (por ejemplo, el sofisticado y prolijo vocabulario arquitectónico que emplea el pavorde Pere d’Artés cuando contrata, en 1414, la capilla catedralicia de San Juan Bautista con Pere Torregrosa, ‘*mestre d’obra i d’imageria*’²²³). También se debería de prestar especial atención a la valoración de la mano del maestro:
 - Contrato de una reja para una capilla en la iglesia de San Vicente (finales del siglo XV): *Item es pactat que lo dit mestre ponç haia a ffer lo dit reixat de ses mans e no daltres mestres, perque sia ffer ab millor perfectio.*²²⁴
 - Contrato de un retablo para el convento de San Agustín, por Joan Reixac: *Item que vos a vostres despeses de tot lo que en or e altres colors serà mester pintareu deboxareu de vostra mà lo dit retaule de les ystories e devocions de les quals vos haveu fet una mostra, la qual yo tinch en mon*

²²¹ La cofradía de los sastres ya encarga objetos de culto en 1414 (SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p.149). La ‘almoína’ de San Eloy (asimilable, hasta donde se sabe, a una cofradía de oficio), encarga una rejería en 1460 (SANCHIS SIVERA, “Contribución al estudio de la ferretería...”, pp.87-89).

²²² Vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, pp. 29-30. Vid. también TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.247.

²²³ Vid. SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana en la Edad Media”, p.12.

²²⁴ Vid. SANCHIS SIVERA, “Contribución al estudio de la ferretería...”, p.99.

*poder e acabareu e de tot acabat portareu e fareu portar al dit monestir e loch hon deu star.*²²⁵

· Caterina, viuda de Pere Roca, mercader de Valencia, deja 25 libras para el retablo mayor de la iglesia de San Antonio (extramuros), a condición de que sea pintado por Joan Reixac, *marit de madona na Jordana* (1460).²²⁶

· Contrato de un retablo para la iglesia de San Antonio de Valencia, por Joan Reixac (1472): *a fi que Nostre Senyor Deu ne sia loat e la dita sglesia del benaventurat monsenyer sent Anthoni ne sia ornada en ayxi que al dit mestre Johan Rexach ne sia atribuyda molta honor, e al dit venerable comanador consolacio.*²²⁷

²²⁵ Vid. CERVERÓ GOMIS, 1966, p.30.

²²⁶ Vid. CERVERÓ GOMIS, 1964, p.96.

²²⁷ Vid. CERVERÓ GOMIS, 1972, p.50.

4. EMULACIÓN Y SUPERACIÓN DEL MODELO EN LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL: A IMAGEN DE UNA *MOSTRA*, A IMAGEN DE OTRA OBRA.

Nota:

Este capítulo se presenta como la primera parte de un estudio más amplio sobre el significado y el uso de las fuentes visuales en Valencia entre 1370 y 1450. En realidad, responde al trabajo de investigación que se presentó en la Universitat de València en septiembre de 2003²²⁸, concebido desde el principio como elemento integrante de un texto de alcance mayor. Se inserta, pues, con pleno derecho en esta tesis doctoral que trata de indagar en la transmisión del conocimiento en los oficios artísticos en el lugar y en el periodo reseñados anteriormente, teniendo como punto de partida, como ya se ha advertido anteriormente, un artículo de Francesca Espanyol Bertran sobre el tema²²⁹.

A fines del siglo XIV, la pericia y el afán de experimentación de los artesanos que se dedicaban a confeccionar objetos con valor estético en el reino más meridional de la Corona de Aragón aumentaron considerablemente, dando lugar a una reconversión que situó la producción de algunos sectores de este artesanado (sobre todo, la pintura) en condiciones de competir con las mejores piezas europeas. Así, expresiones como “particular fenómeno de álea” o “marvelous melting pot”²³⁰, son familiares y comunes cuando se habla de Gótico Internacional en Valencia. El objeto principal de este trabajo sería adentrarse en los elementos que conformaron esta peculiar mixtura y precisar de dónde procedió el

²²⁸ Trabajo publicado en lo sustancial en: MONTERO TORTAJADA, Encarna. “El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450”. *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, n.º XCIV (2004), pp. 221-254. Algunas ideas sobre el particular también se dieron en: MONTERO TORTAJADA, Encarna. “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una *mostra*, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”, en *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004. Palma de Mallorca (Universitat de les Illes Balears), 2008, vol. I, pp. 145-158.

²²⁹ Francesca ESPANYOL BERTRAN, “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)”. *Cuadernos del CEMYR [Saber y conocimiento en la Edad Media]*, n.º5 (1997), pp.73-113, 1997, pp.73-113.

²³⁰ Judith BERG SOBRE, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia (University of Missouri Press), 1989, p.209: “Valencian painting around 1400 was a marvelous melting pot of diverse styles that were evolving into a distinctly local one”.

fermento que hizo despegar la calidad de las obras fabricadas en la ciudad, suponiendo que la conformación de un entramado sólido de talleres que generan productos de buena factura depende estrechamente de la circulación de modelos y del éxito de fórmulas que deben copiarse.

Sigue, pues, la primera de las tres partes que deberían componer una investigación completa sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales en Valencia durante la primera mitad del siglo XV (las otras dos hacen referencia a los repertorios de oficio- moldes, plantillas y cuadernos- y a la influencia de la liturgia y el teatro en las artes figurativas), quizás la más árida, puesto que se desvincula casi totalmente de las obras conservadas para tratar con la documentación sin más apoyos. Este recurso a las noticias de archivo como principal fuente de información supone un problema añadido, ya que en su mayoría forman parte de transcripciones sesgadas, muy sesgadas o inexactas (cronología, expresiones, etc.). Se ha procurado orillar esta dificultad mediante la lectura atenta de cada texto y el cotejo de varias versiones de un mismo fragmento, cuando se ha dispuesto de ellas. Es una tara, de todas formas, que se ha intentado superar con la revisión de los documentos originales, así como con la búsqueda de otros nuevos que puedan iluminar la cuestión que aquí se trata de esclarecer.

4.1. APROXIMACIÓN AL TEMA

El estudio de documentación de archivo constituye una parte fundamental de la investigación sobre arte medieval en la Corona de Aragón. El abundante material conservado, su continuidad y el arco cronológico que comprende posibilitaron la elaboración, entre fines del siglo XIX y principios del XX, de investigaciones archivísticas preocupadas sobre todo por proporcionar nombres y fechas que identificaran y situaran las obras más sobresalientes del panorama artístico valenciano. Estas notas, transcritas en artículos y libros, dan cuenta de contratos, pleitos, testamentos, pagos, e inventarios post-mortem cuyos protagonistas o testigos son artesanos dedicados al trabajo artístico. Examinando estas noticias, emerge de modo recurrente la presencia de modelos de referencia a los que el artífice debía someterse al contratar un encargo. En ocasiones este

modelo era otra obra, a imagen de la cual debía confeccionarse el producto convenido. Otras veces el artífice debía atenerse, además de a las capitulaciones del contrato, a una *mostra*, un documento que generalmente se define como un esbozo o un esquema en papel, adjunto a las capitulaciones, en el que constan, de modo sumario, las características principales de la pieza acordada. Tanto en un caso como en otro se trata de fuentes visuales, de hitos en los que el artesano debía fijar su mirada para satisfacer al promotor. Por eso, a partir del estudio de los modelos que se proponen para las obras contratadas en Valencia entre 1370 y 1450 podrían establecerse series, cadenas de relaciones visuales que describieran de algún modo cuáles eran los comportamientos habituales en el mercado artístico (a pesar de ser significativas, estas cadenas, en el caso de poder establecerse, no se preveen muy largas, ya que la pérdida de documentos y obras impide cualquier seriación de alcance considerable).

Para estudiar en profundidad cuál era la función y la naturaleza de los modelos en el arte valenciano del momento se han revisado varias publicaciones en las que se transcribe documentación referente al tema. Son las siguientes:²³¹

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996.

CERVERÓ GOMIS, Luis. “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, en *Archivo de Arte Valenciano*²³². Números de 1956 (pp. 96-121), 1965 (pp. 22-26), 1966 (pp. 19-30), 1968 (pp. 92-98), 1971 (23-36) y 1972 (pp.44-57).

CERVERÓ GOMIS, Luis. “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1964, pp. 83-136.

SANCHIS SIVERA, José. “Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia”, en *AAV*, 1933, pp. 3-24.

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *AAV*, 1922, pp. 72-103.

²³¹ No se incluyen aquí los volúmenes I y III de *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna* por no estar aún publicados cuando se redactó este capítulo de la tesis. Al no aportar estas compilaciones novedades significativas en lo que al asunto de estas hojas se refiere, no se ha considerado necesario modificar el sistema de citas; se entiende además que las noticias sobre pintura a las que se remite en las páginas siguientes pueden ser localizadas con facilidad en la compilación de documentos de Company y su equipo.

²³² En adelante, *Archivo de Arte Valenciano* se citará como *AAV*.

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909.

SANCHIS SIVERA, José. “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, en *AAV*, 1921, pp. 3-50.

SANCHIS SIVERA, José. “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”, en *AAV*, 1925, pp. 23-52.

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914.

SANCHIS SIVERA, José. “Vidriería historiada medieval en la Catedral de Valencia”, en *AAV*, 1918, pp.23-34.

De la lectura de los libros y artículos anteriores se ha derivado la localización de un grupo de noticias (ochenta y tres) en las que consta la utilización o existencia de modelos en la actividad artística valenciana entre fines del siglo XIV y mediados del siglo XV. El estudio de todas esas noticias, a partir de su agrupación en un anexo documental, pasa por su clasificación, recuento, establecimiento de variables que intervienen en la elección y el empleo de modelos y, por último, por el cálculo de porcentajes sobre esas variables. Todo ello permite establecer algunas conclusiones que se irán exponiendo ordenadamente en las páginas que siguen, aunque antes conviene advertir los límites y la representatividad de las mismas.

En primer lugar, hay que señalar la dificultad de interpretar correctamente los datos que proporcionan documentos que tienen como fin principal dar fe de una transacción económica (poco explícitos, por tanto, cuando se está trabajando sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales). Muchas veces se muestran muy vagos al respecto (no tendrían por qué ser más precisos, no es su objeto), y emplean palabras que admiten varias interpretaciones. En otras ocasiones omiten información que sería de importancia para poder formular hipótesis de manera consistente: no especifican quién hace la *mostra*, quién la guarda y dónde lo hace, cuáles son los criterios a los que el promotor atiende cuando elige un modelo de referencia y no otro, etc. Esa misma dificultad interpretativa implica otra de orden clasificatorio, ya que es muy difícil trazar fronteras que contengan y caractericen cada caso estudiado. Por ejemplo: cuando una *mostra* aparece en un inventario

post-mortem o en un depósito de bienes, no se sabe si se trata de un dibujo más o menos esquemático y con valor legal que se adjuntaba a las capitulaciones o de una hoja que formaba parte de un repertorio de oficio que el artesano tenía a su disposición (y la duda se acentúa cuando son varios ejemplares los que aparecen); cuando se encarga una obra a imagen de otra que está en el mismo lugar, y se trata de un lugar prestigioso, no se sabe cuál es la razón exacta de la mimesis, si la cercanía o el prestigio; cuando se cita una pieza entregada por el autor contratado como modelo de referencia, no se sabe si se está hablando de un fragmento totalmente terminado que probablemente formará parte del producto final, o de una obra independiente que el artífice pone a disposición del patrono para que conozca su modo de trabajar (por otra parte, es muy difícil fijar hasta qué punto estaba terminada esta obra de muestra).

Hay que hacer constar, además, que la mayoría de estas noticias se refiere a las artes figurativas. Aunque hay algunos documentos que hablan de dibujos, *mostres*, y modelos en arquitectura, éstos casi se incluyen a título de anécdota, ya que el grueso de las publicaciones de donde se han extraído las citas está dedicado al estudio de otras áreas. De esto se deriva que la representatividad de las conclusiones a las que se pueda llegar sea relativa, porque no alcanzan a todos los ámbitos del panorama artístico valenciano de la primera mitad del siglo XV. También hay que considerar que, aunque se ha estudiado la práctica totalidad de transcripciones publicadas sobre el tema, éstas no dejan de ser sólo una parte de la rica documentación notarial bajomedieval que se conserva en Valencia. Aun así, el número de noticias reunido permite desarrollar un trabajo de investigación que formule hipótesis válidas para las artes figurativas en el tiempo y el lugar acotados.

Antes de comenzar a desarrollar cuáles son las variables que intervienen en la elección y el uso de las fuentes visuales según la documentación revisada, hay que decir que conviene tener en cuenta, siempre, que tanto obras de referencia como *mostres* cuentan con la aprobación del promotor que contrata la obra: responden a sus necesidades, son de su agrado, y las considera especialmente aptas para cumplir con sus expectativas de representación (por eso las refrenda y acepta mediante un acuerdo legal). Esto, obviamente, no excluye la participación del artífice o de terceros que medien entre contratante y contratado, pero pone de relieve que los modelos los elige alguien con cierta capacidad económica, que apunta a mostrar su

piEDAD y su posición social mediante el patrocinio de un espacio sagrado o de los ornamentos que contribuyen a enriquecerlo, y por ello tiende a proponer (por sí mismo o por delegación) citas visuales de productos que hayan resuelto de modo particularmente satisfactorio esta exigencia, o a idear (por sí mismo o con la ayuda de un mentor, habitualmente un eclesiástico) una obra que se ajuste a sus necesidades concretas, sin perder nunca de vista el ejemplo de otras piezas.²³³ Por eso a lo largo de esta primera parte del trabajo será inevitable hacer referencias a los grupos, instituciones e individualidades que contratan obras en Valencia entre fines del siglo XIV y mediados del XV.

4.2. A IMAGEN DE UNA *MOSTRA*

4.2.1. Algunas aclaraciones sobre su condición de fuente visual

La *mostra* se suele definir como un dibujo con valor fundamentalmente legal, adjunto al contrato de un producto artístico. En él se da cuenta del aspecto general de la obra convenida, y a él deberán remitirse patrono y artífice en caso de duda o incumplimiento de lo pactado. Se trata, pues, de un documento gráfico con carácter vinculante, unido siempre a una transacción económica (unido hasta tal punto que parece ser ésta su única razón de ser). De este modo resulta difícil incluir la *mostra* en la categoría de fuente visual, ya que todo en principio apunta a que sea más un comprobante de que la obra se hace según lo acordado que un modelo a copiar. No obstante, así podría considerarse cuando el dibujo no lo procura el artífice, sino el cliente: la *mostra* entonces sería un referente ajeno al repertorio personal del artesano contratado, que éste debía seguir y traducir según su propio vocabulario (hay que advertir, no obstante, que el referente visual procurado por el patrón sería ajeno al repertorio personal del artesano, pero no a su universo plástico. El lenguaje formal que se empleaba en la época estaba muy

²³³ Herbert L. KESSLER, "On the State of Medieval Art History", en *The Art Bulletin*, p.182: "As in literature and theology, artistic originality consisted more in the choice of models and in their reformulation than in invention". Esta concepción de originalidad, que es la propia del periodo que nos ocupa, será analizada más adelante con mayor detenimiento. Basta ahora con apuntar que la elección y manipulación de modelos, dos de los actos que podían generar innovaciones, también eran actividades propias del patrón.

cohesionado, y la práctica de trabajar con modelos de diversa procedencia era habitual). La lectura de las noticias transcritas amplía la perspectiva y permite pensar que las cosas fueron algo diferentes de lo que se viene suponiendo: la *mostra* aparece en contratos, pero también en inventarios, testamentos y depósitos de bienes (por tanto, y a menos que el artífice muriese en activo y con varios encargos pendientes, se conservaba y guardaba aun después del vencimiento del contrato, caso de que fuera efectivamente hecha para completar un acuerdo legal: cabe atribuir a la *mostra*, pues, otras funciones además de las tradicionales); la palabra *mostra* en la documentación designa el dibujo más o menos detallado anexo a las capitulaciones de una obra, pero no sólo eso: *mostres* son también maquetas, plantillas u otro tipo de representaciones tridimensionales, a escala o no, parciales o no, que diesen una idea aproximada de lo que se estaba haciendo o de lo que pretendía hacerse, y dibujos de motivos que después debían ser esculpidos, tallados o pintados, pagados independientemente de cualquier otra labor (bajo una misma denominación, por tanto, se agrupan tipos de representación bastante variados, y cabe pensar que con utilidades muy distintas). Algunos de los objetos que en las noticias recogidas se denominan *mostra* distan mucho de ser dibujos más o menos escuetos con valor legal, y responderían más bien, por el uso que se les da, a lo que en este trabajo se clasifica como repertorio de oficio: hojas de modelos, moldes y plantillas. Serían, con toda propiedad, fuentes visuales utilizadas por los artesanos en el desempeño de su trabajo, y como tales se estudiarán en el apartado correspondiente.

No obstante, a pesar de la diversidad de significados que se concentran en una misma palabra, y de la selección necesaria que ha de hacerse para separar los modelos que ningún valor legal tuvieron nunca (o ningún valor legal tenían ya, en el caso del conjunto de *mostres* recogido en varios inventarios), resta un número considerable de ejemplos que reúnen valor legal y valor visual: son dibujos, maquetas y fragmentos de obras procurados por el patrono, en los que el autor debía fijarse si quería cumplir con lo pactado.

4.2.2. Un contexto: la mostra en la Corona de Aragón. Noticias y ejemplos conservados.

Remitirse a una *mostra*, en su acepción concreta de dibujo más o menos detallado de la obra proyectada, fue un uso común en los contratos firmados en los territorios de la Corona de Aragón. Como en Valencia, el dibujo podía ser procurado por el patrón o por el artífice, y constituía un complemento muy valioso de las disposiciones escritas en las capitulaciones, exponiendo gráficamente, con mayor o menor detenimiento, las características principales de la pieza contratada. Ésta, las más de las veces, solía ser un retablo, uno de los proyectos artísticos de mayor empeño que se podían contratar en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media, y quizás el que alcanzó un desarrollo más espectacular: exigía un esfuerzo económico importante, necesitaba del concurso de varios oficios para su realización, y constituía un formidable (formidable en cuanto que efectivo) manifiesto de piedad y potencia social de quien lo patrocinaba.

Hay constancia del empleo de *mostres* en Zaragoza, Huesca, Barcelona, Lleida, Mallorca y Sicilia. La mayoría de veces los dibujos que se dan por muestra suelen estar asociados al contrato de retablos. No obstante, conviene repasar con más detenimiento cada uno de estos casos para poder reflexionar sobre ellos y establecer comparaciones, si fuera posible, con el medio valenciano.

En Aragón está documentado el empleo de dibujos o trazas con valor ejemplar y legal para la pintura del siglo XV en Zaragoza y Huesca.²³⁴ Son varias las noticias que dan cuenta de ello,²³⁵ y de su lectura se puede deducir que había un número considerable de variables que podían intervenir en la producción y el uso de estos documentos gráficos. De hecho, estas variables no sólo intervenían, sino que también se combinaban y daban lugar a un amplio muestrario de casos diferentes, según quién hiciese la muestra o quién la conservase. Se pueden proponer varios ejemplos, algunos de ellos protagonizados por pintores bien conocidos: Bonanat Zahortiga se compromete en 1411 a pintar un retablo bajo la

²³⁴ Las únicas publicaciones que estudian con alguna profundidad el tema son los artículos de María Elena MANRIQUE ARA, "El pintor en Zaragoza en el último tercio del siglo XV", en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVII-1997, pp. 49-64, y sobre todo, de M^a Carmen LACARRA DUCAY, "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV", en *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp.553-581.

²³⁵ Para las transcripciones, vid. LACARRA DUCAY, p. 553, nota 1.

advocación de Santa María Magdalena para el convento de los dominicos de Huesca, dejando una muestra en poder del contratante; Blasco de Grañén debe hacer, en 1437, un retablo para el altar de Santiago de la iglesia de Santa María de Épila ajustándose a las “ystorias que son scriptas en las mismas casas del banco segunt muestra de mano del dito racionero [quien contrata] que remane en poder del dito Blasco”; en 1466 Jaime Romeu y Juan Rius se comprometen a obrar el retablo de Santa María Magdalena de Lécera según una muestra hecha por ellos mismos, firmada por el notario ante quien se capituló la obra y finalmente en poder de Romeu; Martín de Soria contrata en 1475 el retablo de la iglesia de Huerto, en el que deben figurar las “istorias e devociones que en la dita muestra el dito señor de Huerto a senyalado e escrito en las estorias de la dita muestra”; en las capitulaciones del retablo de Nuestra Señora de la Piedad que se contrató para el monasterio de San Francisco en Jaca (1483) la muestra quedaba en poder de los pintores Martín y Bernat de Artho.

Así pues, hay ejemplos en los que el dibujo está hecho por el artífice que contrata la obra, y otros en los que la muestra viene dada por el comitente, e incluso parece ser de su mano (caso del racionero de Épila). Hay ejemplos, también, en los que el dibujo queda en poder del patrono, y otros en los que queda en poder del pintor. Parece ser, además, que en ocasiones el artesano contratado proporciona una muestra de su oficio a través de una obra terminada que entrega al comitente como señal de su buen hacer. Así, los diputados de la cofradía de Todos los Santos de la Seo de Zaragoza exigen a Martín Bernat que el color azul de la pieza contratada sea “fino e bien asentado, segun el de la Maria que nos a dado por muestra”.²³⁶

²³⁶ MANRIQUE ARA, p. 62. Se añade además, otra referencia sobre el mismo caso, fechado en 1487: “Et por que se ha dubdado en las muestras que ha dado el maestro, el carmini no seyer fino, es concordado que el maestro haya de posar todo el carmini del dito retaulo, que sera carmini fino”. Parece muy poco probable que en un dibujo en papel se apliquen colores caros, necesitados de una preparación cuidadosa que difícilmente podría resistir este tipo de soporte (el pergamino aguantaría algo mejor). Todo apunta, por ello, a que las muestras de las que habla la cita sean pinturas sobre tabla. Se sabe que Martín Bernat adjuntó al contrato una muestra en papel, dibujada a pluma, que se ha conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. En ella no hay ningún resto de policromía. El documento aparece recogido en M. SERRANO Y SANZ (ed), “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas, y Museos*, julio-diciembre de 1914, pp. 440-443, así como en LACARRA DUCAY, pp. 576-578. Las transcripciones son prácticamente idénticas, aunque difieren en la interpretación de un fragmento. Según sea correcta una versión u otra podrían derivarse conclusiones diferentes: en la lectura de SERRANO Y SANZ, “Primo, el dicho maestro haya de fazer el dicho retaulo para la dicha capilla en la forma e manera que esta traçado en la *pared ventanera*...”; en la de LACARRA DUCAY,

En Barcelona la situación se adivina no muy distinta:²³⁷ la *mostra* también forma parte del contrato de obras artísticas, tiene valor legal y se toma como referente en caso de incumplimiento de lo pactado. Un ejemplo de ello es la capitulación del retablo de San Pedro de Púbol, en la que se dice que “tot sia acabat e obrat segons una mostra feta per lo dit Bernat Martorell”.²³⁸ En este caso es claro que el dibujo debía representar sólo la estructura general del retablo, ya que la iconografía de las tablas laterales, el banco, y las entrecalles todavía estaba por determinar. Un grupo de *mostres* figura, además, en el inventario de bienes del pintor Jaume Vergós, quien entre sus pertenencias contaba “una caixota antiga dins la qual havia algunes mostres de poca vàlua” y “una caixa plana dins la qual ha mostres”.²³⁹ La presencia de este tipo de objetos en inventarios de artífices fallecidos es frecuente en Valencia, como ya avanzamos anteriormente, pero también está documentada en Lleida y Mallorca.

En la capital ilerdense se hace, en 1441, el inventario post-mortem de los bienes de Rotllí Gautier, antiguo maestro de obras de la Seu Vella.²⁴⁰ Entre sus

“Primo elo dicho maestro haya de fazer el dicho retaulo para la dicha capilla en la forma e manera que está traçado en la *carta precedent...*”. Elegir la primera opción supondría aceptar que una manera de mostrar al cliente la imagen del producto acabado fue trasladarse al lugar de su destino y exponer allí una propuesta, trazando al hilo de las explicaciones un esquema en la pared (no es improbable que esto sucediera efectivamente así, como parte de las conversaciones previas al contrato: lo más costoso de creer es que se aceptase como documento legal un dibujo de tales características). La *carta precedent* de la transcripción de LACARRA es, seguramente, una referencia a la *mostra* que se adjuntó a las capitulaciones (de todos modos, no se puede tomar partido por una u otra versión, ante la imposibilidad de consultar el documento original).

²³⁷ Se puede suponer que continuaban los usos documentados en Aragón, Valencia, Mallorca o Sicilia, pero no se sabe con certeza, ya que el tema todavía no se ha estudiado con profundidad en lo que a Cataluña se refiere. Alguna referencia útil puede encontrarse en ESPANYOL BERTRAN, “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)”. *Cuadernos del CEMYR [Saber y conocimiento en la Edad Media]*, nº5 (1997), pp. 84-88. Paradójicamente, uno de los pocos ejemplos de *mostra* conservados, que luego se estudiará con más detenimiento, es el de la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau. Este dibujo procede de Barcelona, y su supervivencia prueba que en esta ciudad, hacia 1443, se contrataban las obras de modo muy similar al de otros territorios de la Corona de Aragón.

²³⁸ Judith BERG SOBRE, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia (University of Missouri Press), 1989, pp.281-284. La autora recoge la transcripción de Agustí DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. Barcelona (Curiel), 1972-1975, vol.3, pp.88-89.

²³⁹ ESPANYOL BERTRAN, p.85. Se señala que el documento está fechado el 29 de julio de 1460 y publicado por Agustí DURÁN I SANPERE, “Els pintors Vergós”, *Barcelona i la seva història*, Barcelona (Curiel), vol. III, pp. 186-194. Entre los bienes del escultor Pere Sanglada, cuyo inventario de bienes se fecha entre el 13 de marzo y el 19 de abril de 1408, se mencionan moldes de madera, figuras sin terminar y “I^a mostra del bisba de Sogorb”. El estudio del inventario completo, en Carme BATLLE, “La casa i l’obrador de Pere Sanglada, mestre d’imatges de Barcelona (+1408)”, *D’Art*, nº19, pp. 85-95.

²⁴⁰ Carmen BERLABÉ, “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella”, en YARZA LUACES y FITÉ I LLEVOT (eds), *L’Artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó. Actes*.

bienes aparecen “mostres e empints”, y también un dibujo de cinco escenas de la Pasión de Jesucristo, hecho por Pere Teixidor, pintor colaborador de Gautier y relacionado con las obras de la Seu. El elenco de estos diseños pasa a copiarse a continuación por su interés y especificidad (la transcripción es de Gabriel García Alonso)²⁴¹:

Muestra de un retablo pergamino

Muestra de un retablo en dos pergaminos con imágenes de San Pedro y San Pablo

Proyecto en pergamino de la ventana de Castelló de Farfaiá

Muestra sobre papel de una custodia

Muestra de un retablo

Muestra y proyecto de un gran portal

Muestra del cap de la torre, sobre papel

Muestra y proyecto de una fuente con un caracol

Cinco escenas de la Pasión, sobre papel, pintadas por Teixidó

Un librito con panes de oro

Cuatro o cinco papeles con imágenes sobre papel

Pintura en papel de San Juan Bautista

Dos ventanas sobre papel

Cuatro hojas con imágenes pintadas

Un proyecto de dintel de portal sobre papel

Bocetos pintados de las tres Marías

Muestra de la capilla de los Gralla

Muestras de pedestales en pergamino

Muestra de la sepultura de Barutell

Imagen de la Pasión con la cruz en alto

Sepulcro con imagen sobre pergamino

Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998, Lleida (Univesitat de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 433-434. La noticia está recogida en Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lleida (Instituto de Estudios Leridanos), 1976, p. 111.

²⁴¹ Todos estos objetos fueron cedidos a la obra de la Catedral de Lérida por los albaceas de Gautier. El contenido del legado lo transcribió Gabriel ALONSO GARCÍA en *Los maestros de la 'Seu Vella de Lleida' y sus colaboradores* [Lérida (Instituto de Estudios Ilerdencs), 1976, pp. 110-111]; la transcripción está citada en ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte: arquitecto*. Valencia (Generalitat Valenciana-Ajuntament de València-Centro UNESCO Valencia), 2007, pp. 218-219].

Libreta de papel con dibujos de hojas y ramas

Figurilla de yeso de la imagen rodeada de ángeles

Pieza de yeso con el Descendimiento de la Cruz

Paño con dibujos de imágenes en blanco y negro

Imagen en madera de palmo y medio de altura de la Virgen con el Niño

Imagen de alabastro de un palmo de alto de la Virgen y san Juan

Una caja de un pie de tamaño, con diez imágenes entre las de madera y pintadas

Cuatro columnillas pequeñas

Otras menudencias

Tanto la riqueza como la heterogeneidad del conjunto son sobresalientes. Aparecen muestras de muy diversa naturaleza que ilustran bien no sólo la variedad de recursos que estaba al alcance de los artistas cuando debían definir visualmente un proyecto, sino también la versatilidad de Gautier y sus excepcionales dotes para el dibujo (o al menos, la excepcional amplitud de rango de los encargos que llegó a asumir a lo largo de su carrera). Los diseños formarían parte de la contratación de proyectos de arquitectura, orfebrería, escultura y retablistica. Es necesario señalar la referencia al paño pintado con figuras en blanco y negro, una técnica de raíz nórdica perfectamente explicable atendiendo al origen francés de Gautier, y que trae a la memoria ejemplos como el del Paramento de Narbona (salvando las distancias, dado el carácter áulico de este último, ya que se supone parte de los ornamentos litúrgicos cuaresmales de la capilla de Carlos V de Francia). También se ha de apuntar que al menos una de las muestras era obra de otro artífice (las cinco historias de la Pasión pintadas por Teixidó), lo que constituye una prueba documental de la circulación de modelos artísticos en la Corona de Aragón a mediados del siglo XV.

En la misma Lérida se presenta, en 1462, el diseño del nuevo órgano catedralicio pintado en un papel,²⁴² y la misma Seu paga, en 1498, dos sueldos al pintor Panfil “per traure la mostra del pali de domas”, ya que al parecer este palio tenía que ser llevado a Valencia más o menos inmediatamente.²⁴³

²⁴² BERLABÉ, p. 442.

²⁴³ BERLABÉ, p. 470.

En el inventario de bienes del constructor y escultor mallorquín Pere Mates, hecho en 1358, se encuentran “III libros in quibus sculpte sunt diverse mostre” y “X plicamina papiri et pergamenei continentia diversas mostras et figuras in pictura...”.²⁴⁴ Igualmente, entre las pertenencias del pintor Rafael Monells, inventariadas en 1468, aparece, junto a una cantidad notable de dibujos, “un caxó poc, ab pany e clau, vell, amb molts papers deboxats e mostres”.²⁴⁵ Hay constancia, además, del empleo de *mostres* en varios contratos de retablos destinados a iglesias insulares, con una cronología que abarca desde 1379 hasta 1518.²⁴⁶ En la mayoría de ellos la *mostra* la procura el promotor (es el caso del encargo del gremio de *pelaires* a Llorenç Tosquella y Pere Marçol en 1379, o del contrato firmado en 1416 para un retablo de la iglesia parroquial de Lluçmajor, en el que se especifica que Esteva Cànoves, el comitente, aporta una muestra referente a la carpintería, a las imágenes y a las escenas a representar). No obstante, y dado el volumen casi anecdótico de noticias consultadas, no se puede hacer extensible esta apreciación al conjunto de la pintura mallorquina bajomedieval.

Por último, en Sicilia, el más oriental de los reinos de la Corona de Aragón de los que aquí se va a tratar, se tiene conocimiento al menos de dos casos en los que el pintor proporciona un documento asimilable a una *mostra*.²⁴⁷ El primero de ellos es un contrato fechado el 16 de diciembre de 1447, a través del cual Gaspar de Pisaru, pintor y ciudadano de Palermo, se compromete con Antonio de Pitralia, quien actúa en nombre de la cofradía de la *Annunziata* de Agrigento, a pintar un gonfalon de madera “prout et sicut designatum est in quodam pecio papiri, coram nobis assignato eidem Antonio”. La segunda noticia data del 24 de noviembre de 1452: el maestro Johannes Russu se compromete con el notario Rogerius de Salute y con Bartholomeus de Spiritu, procuradores de la iglesia de Santa María, en Monte San Giuliano, a pintar la historia de la Asunción de la Virgen en dos meses.

²⁴⁴ ESPANYOL BERTRAN, p.85. Noticia transcrita en Gabriel LLOMPART, “Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ciutat de Mallorca”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, (1973), p. 105.

²⁴⁵ ESPANYOL BERTRAN, p. 85. El documento está publicado en Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, vol. 4 (1980), pp. 182-187, doc. 318.

²⁴⁶ Tina SABATER, “Promoción y orientación del gusto en la pintura de Mallorca. Los siglos del gótico”, en VVAA, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*, Barcelona (Universitat Autònoma), 2001, p.614, nota 19.

²⁴⁷ Geneviève BRESC-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Roma (École Française de Rome), 1979, p. 48. Para la transcripción de los documentos, vid. pp. 253 y 259.

Antes de comenzar a trabajar, “depingere debet impagina signata et ostendere ipsam sic signatam dictis procuratoribus, et si ipsis procuratoribus visum fuit addere in dicta ystoria aliqua acta sive aliquas imagines ultra dictum designum, quod ipse magister Johannes debet in dicta ystoria addere etiam depingere, et hoc de bonis et perfectis coloribus...”. En el primer caso el dibujo preliminar tiene carácter definitivo, se deja en poder del contratante como futuro comprobante de que la obra se ha hecho según lo acordado. En el segundo, el proyecto que el pintor debe mostrar a los procuradores de Monte San Giuliano está sujeto a variaciones y ajustes. Se podría explicar esta posibilidad de cambios en la muestra que se enseña al comitente a partir del mayor o menor conocimiento que este último tenga del modo de trabajar del operario contratado, aunque quizás lo más lógico sería que antes de llegar al acuerdo legal el promotor intentase informarse sobre la calidad de la obra del artesano. Podría encontrarse una explicación, también, en el diferente carácter de los trabajos contratados: probablemente, la decoración de un estandarte de madera presentaba menos complicaciones que la pintura de la Asunción de la Virgen (no se especifica sobre qué soporte), y exigía, por tanto, de menos instrucciones previas. Pese a todo, la diferencia entre un caso y otro puede deberse, simplemente, al mayor o menor número de conversaciones y tratos entre pintor y patronos con anterioridad al encargo.

El panorama que se perfila tras el estudio del empleo de *mostres* en Aragón, Cataluña, Mallorca y Sicilia resulta ser bastante homogéneo: los usos de cada territorio presentan rasgos comunes que los aproximan entre sí y los convierten en un espacio franco en el que promotor y artesano se ponen de acuerdo de la misma manera. La *mostra*, tras un examen somero, parecía estar asociada a productos caros, a estandartes del prestigio social y de la solvencia económica como fueron los retablos; sin embargo, a través de la lectura detenida de los fragmentos de documentación transcrita despuntan noticias, indicios (*mostres e empints* en el inventario de los bienes de Rotllí Gautier, dibujos con valor legal en el contrato del gonfalon siciliano, pagos por copiar motivos textiles) que inclinan a pensar que el uso de estos dibujos era tan diverso en los demás territorios de la Corona de Aragón como en Valencia: la *mostra* tiene valor legal y se adjunta a contratos de retablos, pero también aparece en las capitulaciones que estipulan la

confección de otro tipo de objetos y se da cuenta de su presencia en el obrador de pintores, escultores, maestros de obras y orfebres junto a otros dibujos que parecen ser instrumentos propios del trabajo en el taller. No obstante, antes de extender el carácter de repertorio de oficio a cualquier *mostra* conservada en un obrador, convendría preguntarse por qué en los inventarios se diferencia casi sistemáticamente entre “papers deboxats” y “mostres”. También cabría inquirir por qué estas últimas se guardan después del vencimiento del contrato y aparecen siempre junto a estos dibujos, por qué se agrupan y se preservan del deterioro en cajones y armarios. Hay que darle una explicación a esto que quizás no sólo resida en la muerte prematura o accidentada de artesanos en activo con buen número de obras pendientes, o en una más que improbable previsión de litigios tiempo después de haber entregado la obra. La vecindad de *mostres* y dibujos resulta suficientemente significativa como para pensar en un empleo que va más allá de estos supuestos, y que tiene que ver con la reutilización de proyectos y su muestra a potenciales clientes en busca de algo convincente. Si se tuviera la seguridad de que las muestras que aparecen inventariadas en los talleres fuesen las mismas que se aportan en los contratos habría que concluir que tendrían un valor eminentemente comercial, ya que serían dibujos de obras completas y acabadas que nada o muy poco tendrían que aportar al trabajo en el taller, al no menudear en detalles o al no explicitar métodos de elaboración. Por último, a la copia de motivos para su posterior reproducción y a la confección de modelos que después serán trasladados definitivamente a piedra, madera o cualquier otro material se le llama “traure [o] fer una mostra”.

De esta manera, y considerando los ejemplos anteriores, se puede afirmar que en la Corona de Aragón, entre 1370 y 1450, por *mostra* se entendía un concepto considerablemente más amplio de lo que hasta hoy se ha venido suponiendo. Su empleo satisfacía las exigencias de un patrón que rebasaba ampliamente el papel del cliente que simplemente paga, procurándole un proyecto sobre el que intervenir, una imagen del producto terminado, y un documento que podía hacer valer en caso de incumplimiento del contrato. Además, parecía conservarse tras el vencimiento del acuerdo legal para conformar un repertorio con funciones que todavía no resultan claras, aunque entre ellas parece estar la de colección de modelos de obras completas y acabadas que se podía mostrar al

potencial promotor de un encargo. Por otra parte, *mostra* es también la copia o la generación de un motivo que por una razón u otra resultaba particularmente del agrado del contratante, con el previsible objeto de reproducirlo en una obra nueva. En este último caso, la *mostra* podría darse en forma de matriz (en papel o en cualquier otro material) que sirviera para su traslado a la materia definitiva en la que había de realizarse la pieza. Es de suponer que el artífice también elaboraría sus propias muestras, aunque la constancia documental que de ello ha quedado en los inventarios post-mortem y en los depósitos de bienes es un tanto vaga en comparación con la exactitud con la que en los contratos se da cuenta de cuál era el modelo a seguir, cuál la obra a realizar, quién era el contratante, y quién el contratado. A partir de la documentación notarial, pues, parece que no hay posibilidad de adentrarse en la procedencia, elaboración y uso de los modelos que se manejaban en el taller.

La investigación de archivo, de todos modos, no es la única vía para estudiar el empleo de la *mostra* en el trabajo artístico. Se puede contar con otro camino, que es el estudio directo de algunos ejemplos conservados en Zaragoza, Huesca y Barcelona (hasta el momento, los únicos de los que se tiene noticia). Si se considera la notable frecuencia con la que en los contratos hay constancia del empleo de *mostres* y se compara con el escaso número de ejemplares que han llegado hasta nuestros días, se hace evidente que ha habido una pérdida importante de estas últimas. Hasta ahora, se ha propuesto como explicación del hecho la costumbre de dibujar la *mostra* en una hoja aparte de las capitulaciones, lo que favorecería el extravío o el reaprovechamiento del papel para otras cosas. Manteniendo esto, se puede añadir que quizás los cambios de mano durante el proceso de confección de la obra acordada (del patrono al artífice o viceversa) y la utilización en el taller de estos dibujos (todavía no estamos en condiciones de precisar de qué manera) pudieron contribuir a su dispersión y desaparición.

Las seis muestras conservadas en Aragón (cinco en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza y una en el Archivo Histórico de Protocolos de Huesca) se adjuntan a capitulaciones de retablos fechadas entre 1461 y 1512, y constituyen un testimonio fundamental para entender cómo eran los dibujos a los que tan repetidamente hacían referencia los contratos, permitiendo hacer extensibles en

algún grado las conclusiones que de su estudio se deriven a Valencia en la primera mitad del siglo XV. Los seis documentos presentan características comunes, como el marcado interés por la estructura general de la obra y por la distribución de las escenas en ella, pero también reúnen las suficientes diferencias como para hacer aconsejable un breve examen de cada uno de ellos por separado.²⁴⁸

La primera muestra es la del retablo que contrata Bernart de Aras, pintor, para la iglesia de San Juan Bautista de Pompeín (Huesca), el 26 de enero de 1461. El coste de la obra es de ochocientos sueldos (trescientos de ellos para el carpintero). El dibujo mide 30 x 22 cms., se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Huesca²⁴⁹ y está realizado a pluma, con toques de aguada color sepia. Se concentra en la estructura general de la obra, con especial detenimiento en los detalles de mazonería, y presenta anotaciones en las que se especifican las medidas de cada pieza. Hay fotografías del retablo, conservado hasta 1936, que permiten comprobar la gran exactitud con la que se siguió el proyecto inicial.

El segundo dibujo corresponde al retablo que contrata Nicolás Zahortiga para la cofradía de San Ginés (con sede en la iglesia zaragozana de San Nicolás), el 11 de noviembre de 1465. El coste de la obra es de cuatrocientos cincuenta sueldos. La muestra mide 31 x 23 cms., se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza²⁵⁰ y está realizada a pluma y a aguada sepia. Como en el caso anterior, la atención se centra en la disposición de las tablas y en la estructura general de la obra, aunque la factura parece ser algo menos cuidada. No presenta anotaciones.

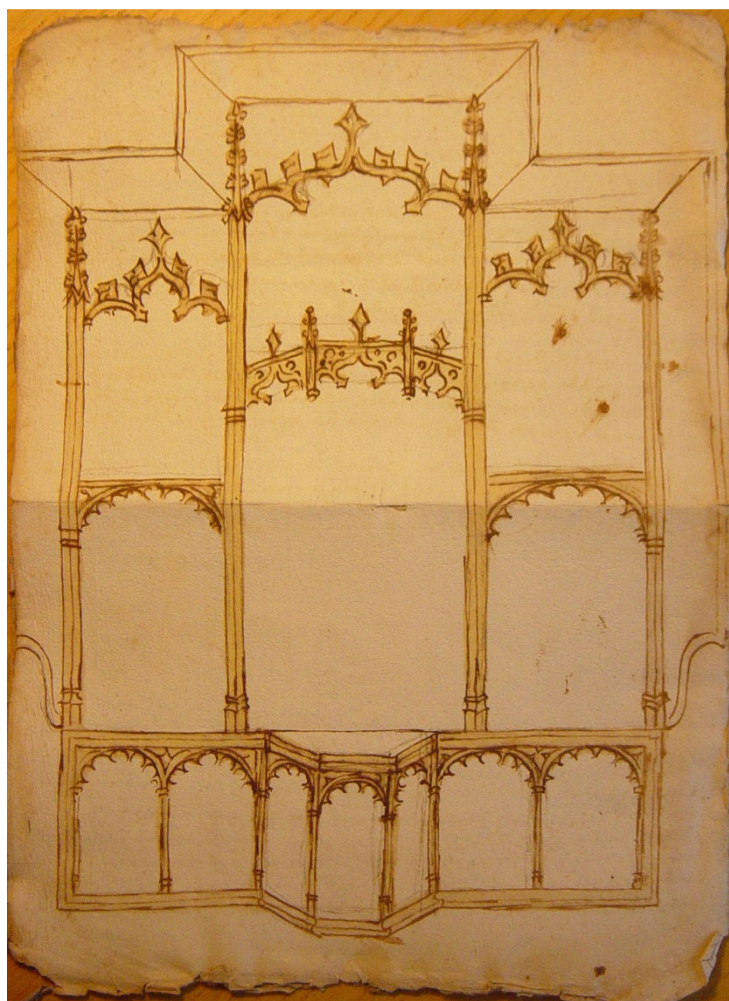
El tercer ejemplo de muestra conservado es el del retablo que contrata Tomás Giner con Rodrigo Pérez, clérigo y vicario de la iglesia del Burgo de Ebro el 21 de octubre de 1467. Por la obra se pagarán quinientos sueldos jaqueses. No se especifican las medidas del dibujo, que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza²⁵¹ y, como los anteriores, está realizado a pluma y a aguada sepia. No presenta anotaciones, consistiendo de nuevo en una representación escueta de la estructura y la mazonería de la obra.

²⁴⁸ Para un estudio más amplio y detallado, vid. LACARRA DUCAY, "Sobre dibujos preparatorios...".

²⁴⁹ AHPH, Bonifante, T. ff. 1 y 2. Documento transcrito en LACARRA DUCAY, pp. 573-574.

²⁵⁰ AHPZ, Salabert, D. ff. 512-513. Documento transcrito en LACARRA DUCAY, pp. 574-575.

²⁵¹ AHPZ, Salabert, D. s.f. Documento transcrito en LACARRA DUCAY, pp. 575-576.



Muestra del retablo para la iglesia parroquial del Burgo de Ebro (1467)

El cuarto documento es la muestra del retablo que contrata Martín Bernart con la cofradía de Todos los Santos para su capilla de la Seo de Zaragoza, el 11 de diciembre de 1487. La obra tiene un coste de dos mil quinientos sueldos. El dibujo mide 22 x 16 cms., se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza,²⁵² y está hecho sólo a pluma. Es más esquemático, si cabe, que el de los ejemplos precedentes: la estructura del retablo está trazada con líneas sencillas, sin ninguna referencia a la obra de carpintería. No hay anotaciones, y la excepción a tanta abstracción es el guardapolvos, donde con factura bastante suelta se esbozan los símbolos de los Cuatro Evangelistas, la decoración vegetal que recorre la parte superior de la pieza y el Sol que corona la obra.

La quinta muestra es la del retablo que contrata Jaime Lana para la iglesia de Mallén, el 10 de diciembre de 1506. El pintor recibe cien sueldos jaqueses

²⁵² APHZ, La Lueza, P. ff. 401-405 v. Documento transcrito en LACARRA DUCAY, pp. 576-578.

como primer pago (no se especifica el precio total). El dibujo mide 23 x 16 cms., se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza,²⁵³ y está hecho a pluma. Supera la nula referencia de los ejemplos anteriores a las figuras que debían pintarse en las tablas incluyendo un esbozo de Calvario en la pieza superior, aunque mantiene y acentúa el esquematismo en la representación de la estructura general de la obra y en los apuntes de la mazonería. Presenta anotaciones que especifican la iconografía de las tablas principales.

El último dibujo es el que corresponde al retablo que contrata Martín García para la ermita de Santa Catalina de Villanueva de Gállego, el 19 de enero de 1512. La obra tiene un coste de quinientos sueldos jaqueses. El dibujo mide 32 x 23 cms., se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza²⁵⁴ y está hecho a pluma. Como en el caso anterior, en la tabla superior de la calle central se aboceta un Calvario (aunque con trazos casi imperceptibles), y hay anotaciones que señalan las escenas que deben figurar en las tablas principales. Las referencias a la decoración esculpida no son tan sumarias como en el ejemplo precedente, y se trabajan con mayor detenimiento.

En general, no se precisa quién genera y quién guarda el dibujo. La evidencia de su conservación junto a las capitulaciones indica que quedaba en poder del notario ante el que se firmaba el contrato, lo que no excluye la existencia de otros ejemplares que podían circular de manos del patrono a manos del pintor, o viceversa. Hay un indicio que puede apuntar hacia ello (hacia el duplicado de dibujos o hacia la producción de diversas muestras diferentes que podían detallar el mayor o menor grado los elementos decorativos): en el contrato del retablo para la cofradía de San Ginés se dice que “seha hobra da la maconería segunt la muestra que los ditos cofrayres tienen”.²⁵⁵ O bien la muestra se restituyó después de cumplido el acuerdo (lo que resulta poco probable, ya que en otros contratos encontramos expresiones que no dejan lugar a dudas, como “segunt esta muestra questá en este paper ensemble con los capítulos”²⁵⁶ o “en la forma e manera que está traçado en la carta precedent”²⁵⁷), o bien los cofrades disponían de otro dibujo

²⁵³ APHZ, Serrano, P. ff. 536v-540. Documento transcrito en LACARRA DUCAY, pp. 579-580.

²⁵⁴ APHZ, Serrano, P. f.9. Documento transcrito en LACARRA DUCAY, pp. 580-581.

²⁵⁵ LACARRA DUCAY, p. 574.

²⁵⁶ Contrato del retablo de Pompeín, LACARRA DUCAY, p. 573.

²⁵⁷ Contrato del retablo de la cofradía de Todos los Santos para su capilla en la Seo de Zaragoza, LACARRA DUCAY, p. 577.

más detallado y específico en el que se trabajaba con más detenimiento la obra de carpintería, que, por otra parte, era la parte del retablo sobre la que habitualmente se concentraban los proyectos que conocemos.

De este modo, quizás la clave para entender cuál era el sentido de las muestras sea el hincapié que se hace precisamente en la estructura general de la obra y en la mazonería, en los elementos que se suponen más alejados de las actividades propias del pintor, que es quien suele firmar las capitulaciones. Por ello, tal vez haya que leer estos dibujos como un documento comercial, del mismo modo en el que se suelen leer las capitulaciones a las que se adjuntan. Las muestras consisten fundamentalmente en una imagen esquemática, pero elocuente, del producto acabado, en una especie de anuncio, de anzuelo, y a la vez de garantía de que la obra va a ser tal y como se promete (y aquí se tendría que evitar unir visión comercial y fraude: pensar en cualquier tipo de triquiñuela o de engaño no sirve cuando el dibujo del que se está hablando tiene valor legal, y a él puede recurrir el cliente en caso de incumplimiento del contrato). Detalles como los toques de aguada en color sepia contribuirían a hacer más atractivo el proyecto a ojos del comitente, mientras se dejan de lado de modo manifiesto aspectos directamente relacionados con la pintura como son el esbozo o la representación más esmerada de figuras y escenas. Así pues, el pintor necesariamente tuvo que emplear otras vías para mostrar el dominio de su oficio, lo mismo que el promotor, cuando se viera en la necesidad de informarse sobre la calidad de quien tenía enfrente. Así pues, el patrono desconocedor de la obra del artífice contratado se preocuparía por completar la escueta referencia de la muestra con la demanda de pinturas terminadas (en pequeño formato, se supone), mucho más explícitas sobre el modo de hacer del artesano en cuestión (es el caso del retablo para la Cofradía de Todos los Santos en la Seo zaragozana).²⁵⁸

En este punto, y a partir del estudio de los ejemplos anteriores, cabría preguntarse dónde queda la función de la muestra como referente visual en el trabajo artístico, si ésta resulta ser un dibujo con valor legal que queda en poder del notario ante quien se lleva a cabo el contrato. Las dos partes probablemente

²⁵⁸ Como luego se verá, el propio Cabildo de la Catedral de Valencia, en julio de 1472, dispuso que Francesco Pagano, Paolo de San Leocadio y “Mestre Riquart” hiciesen una pintura al fresco de muestra antes de comenzar a pintar la Capilla Mayor de la Catedral, para comprobar “que saber tenien”, ya que, como recién llegados, eran desconocidos en el medio valenciano (vid. documento 81).

guardarían copia del documento legal en el que se daba cuenta de su pacto. No se sabe si en estos duplicados estaría incluida la muestra, aunque la respuesta a este interrogante no daría una solución definitiva al problema, ya que podemos suponer que la circulación de proyectos y modelos sería más libre y fluida de lo que deja ver la documentación, y el hecho de que el artífice no dispusiera de una copia de la muestra que se adjunta en el contrato no impide la existencia de otros dibujos mediante los que el operario pudiese hacer memoria de las características particulares de la obra que debía realizar (por tanto, las vías mediante las que el artesano se acordaba de todo esto debían ser otras). La eventual posesión, por parte del pintor, de capitulaciones y proyectos implicaba la lectura de anotaciones, cuando no la escritura de algún apunte aclarando algún rasgo específico de la pieza contratada (medidas, iconografía, etc). A partir de esto se podría reflexionar sobre la alfabetización del artesanado artístico, sobre sus posibilidades de entendimiento con el patrón a través de la letra escrita. Éste es un tema que se tratará con el debido detenimiento cuando se estudie la documentación valenciana.

El último ejemplo de *mostra* que se va a analizar es un documento fundamental por muchos motivos: se trata del proyecto que en 1443 los *Consellers* de Barcelona juzgaron como el más apto para responder a su demanda de un retablo para la capilla de la Casa de la Ciudad. Este dibujo es el que figura adjunto a las capitulaciones del contrato de una obra conservada de excepcional importancia: la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau²⁵⁰. En este caso sí se hace evidente la disociación *mostra* // conocimiento de la calidad del trabajo del artífice al que se contrata: los motivos por los que los patronos eligieron a Dalmau eran totalmente ajenos a la disposición o al ornato de la estructura línea del retablo. Residían en el virtuosismo con el que el pintor manejaba una técnica novedosa que había importado directamente del centro donde ésta había nacido y alcanzado sus resultados más sobresalientes. Nada tiene esto que ver con lo que se representa en la *mostra*: de nuevo, el aspecto general de la obra, incidiendo especialmente en el marco y el banco, y utilizando el espacio reservado a la pintura para buen número de anotaciones referentes a la iconografía y a la colocación de las figuras en la

²⁵⁰ Para el estudio de la obra, el contrato y la *mostra*, ver BERG SOBRÉ, pp. 288-297. La autora toma la transcripción del documento legal de Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*. Barcelona (L´Avenç), 1906, vol.2, pp. xiv-xvii.

composición²⁶⁰. Los promotores tuvieron que emplear forzosamente otras vías para informarse sobre las características del oficio de Dalmau, ya que está fuera de duda que el diseño adjunto al contrato presenta un esquema que recoge los rasgos principales de un producto ya largamente meditado y discutido por comitentes y artista. La *mostra* de la *Verge dels Consellers* sólo explicita la novedad del formato de la obra (una sola tabla central), dejando de lado justamente -apartándolos, porque no era su función hacerse eco de ellos- aquellos aspectos que se tendrían por más preciados y significativos (la madera importada que constituía el soporte, el diluyente oleoso utilizado por el pintor para procurar calidades más cercanas a la realidad, la limitada -pero significativa en el contexto de la pintura catalana de la época- introducción de la dialéctica apariencia / presencia propia de la pintura flamenca inmediatamente anterior, etc.). Queda claro, entonces, que el dibujo de Dalmau participa de las mismas características que el resto de *mostres* revisadas hasta ahora.

En el reverso del contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes, firmado en 1343 por Ferrer Bassa, hay un esquema de retablo probablemente dibujado por él mismo que se ha supuesto un proyecto no ejecutado para el altar mayor de la iglesia monástica, encargado después (en 1368) a los hermanos Serra.²⁶¹ Aunque no es propiamente una *mostra*, sino un boceto a mano alzada realizado con cierta prisa, repite y subraya qué era lo esencial en la representación de retablos (la estructura general de la obra y la disposición de las tablas y los remates).

²⁶⁰ BERG SOBRE, p. 294: "The *mostra* [la de la *Verge dels Consellers*] is interesting in that the frame and the general layout are drawn, while the arrangement of the various figures is described rather than drawn; the descriptive language of the *mostra* is virtually replicated in the contract. This is consistent with other *mostres* from the period: the patrons presumably knew what style the painter practiced, so the *mostra* is nothing more than a schematic diagram of the altar piece as a whole. Indications are that the bottom of the *guardapolvos* were to be carved in a leaf pattern; this is not discussed in the contract, but a similar foliate finial for *guardapolvos* is mentioned in the carpentry contract for the *retablo mayor* of Sant Agustí, Barcelona. One additional detail apparent in the *mostra* is not described in the contract: an inner frame separating the principal panel from the *banco* and the *guardapolvos*. This was contracted for separately by the councillors with Francesc Gomar on 24 November 1443".

²⁶¹ Francesc RUIZ I QUESADA, "Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico", en *Catalonia: arte gótico en los siglos XIV-XV. Exposición. Museo del Prado, del 22 de abril al 8 de junio de 1997*. Madrid (Ministerio de Educación y Cultura), 1997, pp. 67-80. El autor propone como explicación del aplazamiento del encargo la gran cantidad de trabajos emprendidos por el taller Bassà, la repentina desaparición de sus cabezas visibles (Ferrer y Arnau) y las consecuencias que esos años de crisis tendrían en la economía de Pedralbes.

Tal vez una breve referencia al ámbito castellano ayude a definir mejor los rasgos distintivos de la *mostra* en la Corona de Aragón. En el Museo del Prado y en el Archivo del Monasterio de Guadalupe se guardan dos dibujos que podrían relacionarse, por sus características (reflejan o proyectan una obra que llegó a realizarse) y probable utilidad, con los documentos conservados en Zaragoza, Huesca y Barcelona. El primero de ellos es un pergamino de tamaño considerable (194 x 96 cms.), y representa la cabecera, el presbiterio y el cimborrio de la iglesia toledana de San Juan de los Reyes.²⁶² Procede del propio convento de San Juan, y su atribución resulta muy discutida, proponiéndose los nombres de Juan Guas, Antón Egas o Juan de Colonia como posibles autores.²⁶³ Presenta importantes diferencias respecto a la construcción real (sobre todo en la decoración del cimborrio y las bóvedas) y ha llegado hasta nuestros días sin un contexto documental que permita situarlo y atribuirle una función segura. Su carácter aparatoso (dimensiones, detalles, materiales, etc.), y las variaciones que se advierten respecto al templo que se terminó construyendo incitan a dudar de su verdadero valor legal, y a pensar que se trata más bien de un dibujo concebido para la exhibición y la discusión, tal vez una propuesta de modificación oportuna en un momento de vacilación o de puesta en entredicho del proyecto inicial (no hay que olvidar que lo que luego se fundó como convento se pensó en un primer momento como iglesia colegial y panteón real: fue una obra especialmente cuidada ya desde su origen, y no es de extrañar, por tanto, que estuviese sujeta a cambios y mejoras).²⁶⁴ El segundo ejemplo está constituido, en realidad, por una serie de tres

²⁶² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Madrid, 1972, pp. 17-19, lám I; ANGULO, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Spanish Drawings, 1400-1600 [A Corpus of Spanish Drawings, I]*. Londres (Harvey Miller), 1975, p.18, lám.I (fig. 5), lám.II (fig. 5a), lám.III (fig. 5b); PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid (Cátedra), 1986, pp. 111-112; SANABRIA, Sergio L. "A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid". *Journal of the Society of Architecture Historians*, n° 51 (1992), pp. 161-173; y más recientemente PÉREZ HIGUERA, Teresa. "En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo". *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 11-24.

²⁶³ José María de AZCÁRATE ("Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1971, p.207) define a Juan Guas como "el maestro más característico y el más calificado representante del estilo hispano-flamenco". Aparece citado, además, repetidas veces en torno a las obras más características de este estilo, y es el constructor en quien Isabel I confía sus proyectos más preciados. El autor también da cuenta de la intención original de San Juan de los Reyes.

²⁶⁴ AZCÁRATE, *Ibidem*; también YARZA LUACES, Joaquín, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes en el arte medieval hispano. Actas del VII Congreso del CEH* (Murcia, octubre de 1988), Murcia (Universidad de Murcia), 1992, vol.I, p.43: "Otro espléndido y extenso dibujo de la cabecera de San Juan de los Reyes que

dibujos a pluma firmados por Egas Cueman para la capilla y tumba de Don Alonso de Velasco en el Monasterio de Guadalupe. Se conservan allí, junto al contrato de la obra, firmado el 12 de septiembre de 1467.²⁶⁵ En el Monasterio también se encuentran la capilla y el sepulcro a los que dio lugar este acuerdo, permitiendo la comparación entre traza y obra y la comprobación de que la segunda no se ajusta en todo a la primera.

A pesar de que se debe contar con que las pérdidas no tienen por qué ser siempre proporcionales a los ejemplos conservados, el menor número de dibujos que han quedado en Castilla parece tener un correlato en la escasa frecuencia con la que en los contratos se hace referencia a un modelo gráfico al que el artesano debe someterse²⁶⁶. Lo que en el ámbito aragonés parece fiarse a la *mostra* en territorio castellano se describe mediante capitulaciones muy precisas y detalladas²⁶⁷.

4.2.3. La mostra en Valencia según la documentación notarial

Como se ha advertido al principio, la herramienta principal de trabajo sobre el tema ha sido la lectura y la selección del grueso de noticias transcritas en artículos

conserva el museo del Prado ha sido considerado proyecto del arquitecto Juan Guas, que luego se modificó en varias de sus partes, incluyendo el retablo mayor que nunca se llegó a realizar. Nada tiene que ver con los apuntes antes señalados [el grupo de muestras aragonesas y la *mostra* de Dalmau]. ¿Fueron las modificaciones apreciadas consecuencia de una discusión entre arquitecto y promotor, en este caso Isabel la Católica? Sabemos que la reina también había comentado con Gil de Silóe el proyecto dibujado por éste para el sepulcro de sus padres en la Cartuja de Miraflores. Con cautela es lícito afirmar que la presencia de estos modelos iba destinada a agradar y satisfacer al cliente y que éste, aunque existieran otras razones para aceptarlos o rechazarlos, debía dejarse seducir por el artista. Existe un juego entre ambos que supone una cierta libertad creativa en el segundo y la existencia de algún criterio de gusto en el otro”.

²⁶⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid (Cátedra), 1986, pp. 112-114.

²⁶⁶ Una excepción es el contrato entre el cabildo de la Catedral de Salamanca y Nicolás Florentino para la pintura de la bóveda de la capilla mayor, fechado el 15 de diciembre de 1445: la obra ha de hacerse ‘segun en la forma e manera q. con vos el dicho Nicolao fue acordado [...] e de las muestras e estoria que vos mostrades dibuxadas en un pergamino’ [Lucía LAHOZ. “De formatos, modelos, plantillas, talleres y transferencias”. *Imago Temporis. Medium Aevum*, IV (2010), p.415].

²⁶⁷ Un ejemplo de ello en Joaquín YARZA LUACES y Francesca ESPAÑOL BERTRAN, “Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media”, *El Diseño en España: antecedentes históricos y realidad actual*, [coordinación general y administración: Fundación BCD]. Madrid (Ministerio de Industria y Energía), 1985, p.28: “Otro capítulo interesante lo constituyen las muestras que proporcionaban a sus clientes los artistas. No estamos seguros de que siempre fuese así. Cuando, en 1489, se encarga a Sebastián de Almonacid el sepulcro de Álvaro de Luna, para su capilla en la catedral de Toledo, el prolijo contrato no alude a muestra alguna, aunque obliga al escultor a trabajar de acuerdo con unas condiciones muy precisas y especifica lo que ha de hacer”.

y libros, su recuento y clasificación, y el cálculo de porcentajes sobre esas cifras. Todo eso conforma un banco de datos sobre el que reflexionar y establecer conclusiones, una especie de lente de aumento que permite observar algo más de cerca qué sentido tenía y cómo se empleaba la *mostra* en Valencia entre 1370 y 1450. No se debe olvidar, sin embargo, que el campo de visión sobre el que se actúa con esta lupa es limitado y está sometido a la constante mediación del lenguaje jurídico y notarial: la investigación de archivo sería una suerte de escafandra que permite la contemplación, y al mismo tiempo proyecta un paisaje virtual con fuertes visos de ser verdadero. El peligro de este descenso a lo que se supone la realidad histórica -por la que uno, como el buzo, cree pasearse libremente, sin estar sujeto a la embarcación de la superficie y sin estar irremediamente aislado- es la tendencia a emerger creyendo a pies juntillas en la existencia de lo que se ha entrevisto.

Así, la reunión de un número significativo de noticias (cincuenta y cuatro) en las que consta el empleo de *mostres* permite la formulación de hipótesis con las que se puede intentar dar algunas respuestas a los interrogantes que surgen tras reflexionar sobre el tema: quién produce la *mostra*, a qué oficios compete su generación, quién la procura cuando se firma un contrato, quién la conserva, dónde lo hace, qué cantidad cobra un artífice por diseñar y producir un modelo, cuáles son los precios de las obras que deben hacerse según un diseño con valor legal, etc. No obstante, la casuística que se deriva de la lectura de los datos anteriores es muy amplia, y su clasificación, difícil; por eso conviene exponerla de modo ordenado e ilustrarla con ejemplos antes de comenzar a contestar a cualquier pregunta.

El conjunto de objetos que responden al nombre de *mostra*, o que, sin responder a él, reúnen alguna de sus características (son una fuente visual, tienen valor legal o se presentan como demostración de buen oficio), es muy heterogéneo. Está compuesto por:

- fragmentos ya terminados o piezas enteras que se adelantan como demostración de lo que será el conjunto. Es el caso de las dos sillas que en 1384 presenta Francesc Tosquella a modo de ejemplo de lo que será la nueva sillería del Coro de la Catedral de Valencia (ver en el anexo III el documento

2)²⁶⁸, o de la figura de San Pedro bordada por Bernat Munt en 1409 y entregada al Cabildo de la Catedral, a imagen de la cual se deberán hacer las restantes cinco figuras de Santos que se incluirán en un palio (vid. doc.19).

- dibujos que recogen los rasgos esenciales de la obra contratada (generalmente un retablo) y que se adjuntan a las capitulaciones del contrato, como la *mostra* que deja Vicent Serra, carpintero, en poder de la Cofradía de Sant Jaume (vid. doc.8); el “full de paper toscha” que queda en manos de Bernat Carsi, el comitente del retablo de Santa María de Orta (vid. doc.12); o los diferentes proyectos que Martí Llobet dibujó para el remate del Campanar Nou de la catedral, en 1424 (vid. doc.37).
- maquetas, esculturas y, en general, modelos tridimensionales que poseen igualmente valor legal, a los que se hace referencia en la documentación notarial. Es el caso de la barra de hierro que Aloy de Manso deja como muestra del grosor que deberán tener los barrotes de la reja de la capilla de Santa Margarita, en la Catedral de Valencia, que se ha comprometido a hacer (vid. doc.11), o quizás el de la “bella mostra de la espiga quis devia fer en lo campanar nou” que el Cabildo compró a la viuda y al padre de Antoni Dalmau en 1453 (vid. doc.65).
- dibujos que aparecen en inventarios post-mortem, como los de Jaume del Port (vid. doc.39), Joan Vicent (vid. doc.40), Bertomeu Avella (vid. doc.41) o Pere d’Oscá (vid. doc.63); y en depósitos de bienes, como el de Miquel Atzuara, iluminador (vid. doc.81).
- dibujos y maquetas que se contratan y se pagan independientemente de cualquier otra labor, destinados a servir de modelo en actividades con las que el operario no tiene por qué tener relación, generalmente patrocinadas por grandes comitentes como la monarquía o la ciudad. Ejemplos de ello serían la *mostra* del timbre real y de los escudos de la ciudad que hace Marçal de Sas en 1394 (pagada por la *Sotsobrería de Murs i Valls*, doc. 5), los cuatro dibujos que proporciona Lluís Dalmau en 1436 para la decoración de la tienda que Alfonso V se está haciendo en Valencia (vid. doc.49), o la *mostra* de una torre que se iba a construir en el Real hacia 1441 (vid. doc.53).

²⁶⁸ En adelante, vid. doc., siempre en referencia al anexo III.

- obras que se entregan como muestra de lo que se sabe hacer, con valor legal, pero a las que en ningún momento se les aplica el calificativo de *mostra*, como el San Bartolomé de plata que entrega el orfebre zaragozano Jaume Benajam al Cabildo de la Catedral en 1471 (según su pericia sería contratado o no para obrar el retablo mayor de la Seu, vid. doc.78), o las pinturas al fresco que deben hacer Francesco Pagano, Paolo de San Leocadio y “mestre Riquart” en 1472 porque “los reverents canonges de capitol ans de metre mans en la capella de la Verge Maria de la seu volgueren veure los S pintors que lo S cardenal havia amenat que saber tenien” (vid. doc.80).
- obras que cumplen la función de señuelo para patronos indecisos: se trataría de productos terminados y colocados en su lugar de destino o de pequeñas piezas elaboradas de modo cuidadoso –totalmente terminadas o no-, características del modo de hacer del taller, guardadas allí para mostrarlas a potenciales clientes. Esta producción de rasgos casi publicitarios es muy difícil de identificar, ya que no aparecería como tal en la documentación notarial y tampoco sería evidente a la vista, caso de haberse conservado.²⁶⁹ No obstante, puede apuntarse que hubo encargos que propiciarían que esta función de la obra artística cobrase un relieve que no tenía normalmente: es el caso de los trabajos de cierta envergadura contratados con patronos de prestigio, o destinados a lugares especialmente significativos (Catedral, Casa de la Ciudad, etc.). Estas piezas serían la imagen especular, la matriz involuntaria (aunque no inocente) de todos los productos que debían ser “a imagen de”. Un ejemplo de todo esto tal vez sería el repentino cambio de rumbo, en la primavera de 1354, de la tumba de Pere IV.²⁷⁰ Cuando el monarca visitó el taller de Jaume Cascalls (quien, junto a Aloy de Montbray, dirigía el desarrollo de los trabajos), vió una lápida en la que sobre un fondo de vidrio esmaltado estaban esculpidos cuatro hombres en actitud de duelo. Le agradó, y decidió que su sepulcro, ya mediado tras varios años de trabajo, fuese de la misma manera. El hecho, además de poner de

²⁶⁹ Para un estudio del tema en Italia entre 1390 y 1520, vid. Francis AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-Londres (Yale University Press), 2000, pp. 245-270. En este apartado, el autor propone que dibujos de gran tamaño y buen acabado, grabados y pinturas de difícil adscripción temática (como la *Flagelación* de Piero della Francesca o el *San Jerónimo* de Antonello da Messina) fuesen obras destinadas a mostrar las habilidades del artista ante posible clientes.

²⁷⁰ Frederic-Pau VERRIÉ, “La política artística de Pere el Cerimoniós”, en *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona (CSIC, Institució Milà i Fontanals), 1989, p. 186.

manifiesto el carácter algo caprichoso del rey, ilustra sobre el poder de atracción que la novedad artística podía ejercer sobre un patrono con posibilidades económicas, necesidades de representación, y ambición e interés por construirse una imagen pública adecuada. No es posible saber si Cascalls guardaba la pieza esmaltada en su obrador como muestra de una técnica especialmente elaborada y rica que su taller estaba en disposición de ofrecer o si la lápida era un encargo a medio hacer en el que Pere IV se fijó. En cualquier caso, hay constancia de que en ciertas ocasiones las visitas de promotores a obradores artesanales tenían lugar, y de que podían propiciar variaciones en una obra ya contratada a partir de la observación de trabajos especialmente novedosos o atractivos.

Tras haber expuesto brevemente qué se entendía por *mostra* (o qué podía emplearse como tal, sin designarse así), es necesario dar cuenta de las fuentes documentales de las que proceden las noticias que han servido para establecer esta clasificación. Se han encontrado referencias a *mostres* en contratos, ápoas, inventarios post-mortem, un testamento, un depósito de bienes y una sentencia judicial. Algo menos de la mitad de citas están insertas en contratos, un cuarto de ellas en ápoas, cuatro casos remiten a inventarios post-mortem (los de los pintores Jaume del Port, Joan Vicent, Bertomeu Avella y Pere d'Oscá²⁷¹), uno a un depósito de bienes (el de Miquel Atzuara, iluminador²⁷²), otro a un testamento (el de Andreu Garcia²⁷³), y otro a una sentencia del Justicia de Trescientos Sueldos (la cual obligaba a Joan Romeu, pintor, a entregar dos cajas pintadas a Berenguer Pujada, carpintero²⁷⁴), quedando aproximadamente un tercio de noticias sin contexto

²⁷¹ *Vid. docs.* 39, 40, 41 y 63, respectivamente. Hay un quinto caso de inventario post-mortem, el de Bertomeu Salsat, pintor (*doc.*30), en el que, aunque constan “molts papers ab Imatges deboxades del ofici del dit defunt de poch valor”, no se especifica si son *mostres*. El silencio documental respecto a la función concreta de estos papeles no impide pensar que efectivamente fuesen o hubiesen sido en algún momento dibujos con valor legal, aunque la consideración de que eran objetos poco valiosos inclina a pensar que no eran obras muy cuidadas en su ejecución y acabado, destinadas más bien al uso en el taller.

²⁷² *Vid. doc.* 81.

²⁷³ *Vid. doc.* 64.

²⁷⁴ *Vid. doc.* 18. En la sentencia se especifica que las cajas deberían medir cinco palmos y medio (alrededor de 1,25 m.) y presentar como decoración un unicornio y otros animales fantásticos, “segons se acostuma fer la dita mostra com los hi primeres feu”. Parece ser que estos dos cofres eran parte de una producción más amplia (tal vez convenida y obrada a medias entre pintor y carpintero) que presentaba los mismos motivos ornamentales.

documental claro, ya que las publicaciones de las que se han extraído no dan cuenta de él.

La distribución de las proporciones es bastante significativa: el mayor número de referencias a *mostres* se concentra en documentos contractuales y en pagos, las dos principales transacciones económicas relacionadas con la producción de una obra artística, necesitadas por ello de un lenguaje descriptivo que precise bien las características de la pieza convenida o ya hecha y pendiente de retribución. Esta necesidad venía a ser parcialmente cubierta por la *mostra* (parcialmente, porque en ningún momento podía sustituir a las capitulaciones, de las que era complemento y reflejo, pero no equivalente). El escaso número de inventarios de bienes que constan como fuentes documentales (sólo cinco, sobre cincuenta y cuatro casos) podría inducir a pensar que la presencia de *mostres* en el obrador y la casa de los artesanos tenía un carácter poco menos que excepcional. Sin embargo, la revisión de los pocos documentos similares que se han transcrito y estudiado hace llegar a una conclusión muy distinta: en la Corona de Aragón (al menos, en algunas de sus ciudades más importantes, como son Valencia, Barcelona, Mallorca y Lleida)²⁷⁵, la *mostra* aparece como un elemento habitual en los talleres. Aunque la noticia que haya llegado hasta hoy de su presencia en ellos sea casi anecdótica, el hecho tiene más que ver con los intereses de los estudiosos del siglo pasado (centrados en la búsqueda de contratos y pagos que proporcionaran nombres, fechas y autorías con las que comenzar a articular una historia vernácula del arte medieval) y con la falta de un estudio sistemático del tema que con la hipotética rareza de la *mostra* como parte de las posesiones de un operario. Desde los mismos supuestos probablemente también se podría explicar la singularidad que parece ser el depósito de bienes de Miquel Atzuara. No es casual, de la misma manera, que se haga referencia a una *mostra* en una sentencia del Justicia de Trescientos Sueldos. De nuevo, la noticia parece ser el único testimonio transcrito y publicado de una práctica habitual como era la alusión a un documento gráfico en el cumplimiento (o en el castigo del incumplimiento) del contrato de un objeto artístico.²⁷⁶ Menos lógica parece ser, por último, la mención a muestras en los

²⁷⁵ Vid. notas 239, 240, 244 y 245.

²⁷⁶ Habitualmente, los pleitos originados alrededor de la confección de retablos no serían dirimidos por el Justicia de Trescientos Sueldos, ya que el precio de la mayoría de estos productos superaba ampliamente el montante económico máximo que esta instancia judicial podía gestionar.

testamentos. El único ejemplo del que se tiene conocimiento está conformado por las disposiciones testamentarias del presbítero Andreu Garcia, beneficiado en la Catedral de Valencia, y se puede explicar convenientemente a partir del particular interés del testador por las artes figurativas (que luego se tratará por extenso).

De este conjunto de fuentes documentales se derivan todas las noticias que han permitido constatar la amplia variedad de objetos que podían responder al nombre de *mostra* o emplearse como tales: dibujos, maquetas constructivas, fragmentos del conjunto total o pequeñas obras terminadas que se entregaban como señal de buen oficio.

La mayoría de *mostres* de las que se tiene noticia (casi tres cuartas partes del total) son dibujos. Se ha hablado de su función como documentos legales, y también de valores añadidos no tan explícitos pero igualmente importantes, como el poder de evocar la imagen del producto terminado ante los ojos del patrono. En ocasiones esta capacidad de la *mostra* parece ser subrayada por el especial cuidado que se pone en su ejecución, invirtiendo tiempo y dinero en ella (utilizando pergamino en lugar de papel, embelleciéndola con aguadas, descendiendo a algunos detalles, etc.). Podría ser el caso del “gran pergami” que Jaume Esteve aporta al contratar el portal del Coro de la Catedral de Valencia, en 1415 (doc. 25). En las capitulaciones hay un fragmento bastante descriptivo de cómo podía ser una *mostra* en el contexto de un encargo de envergadura como aquél: “desus es ja deboxat e pintat en un gran pergami, la qual obra se deu concordar en tot ab la dita mostra, salvu que la obra de talla deu esser feta netament, segons se pertany de bon mestre, *com en la dita mostra no sia plenament acabada*, la qual mostra, segnada de ma de notari, remandra en la sacristía per inmemorial”. Aunque no se esté en condiciones de establecer si el abocetamiento del que se habla afectaba a la totalidad del dibujo o sólo a una parte, aunque no se pueda saber si fue una particularidad del proyecto de Esteve o un denominador común que compartió con otros ejemplos parecidos, el hecho desmiente en alguna medida la idea de la *mostra* como una visión detallada del producto terminado, incluso en proyectos costosos (esta tendencia a la síntesis, al efecto general que no repara en lo menudo, es observable en los dibujos conservados en Zaragoza, Huesca y Barcelona).

Las mismas conclusiones pueden hacerse extensivas a las maquetas, de cuyo empleo hay constancia clara en dos documentos (docs. 48 y 53). En el primero de ellos Joan Bonet cobra el salario de tres meses en los que ha ido al Reino de Sicilia a enseñar al rey una *mostra* hecha de madera de cuatro torres que estaban en obras. Si la visión de esta maqueta justificaba un largo viaje de noventa días, cabe pensar en un trabajo costoso, de exhibición, a la altura del espectador al que iba destinado, pero a la vez suficientemente explicativo como para informar con claridad de las reformas que se estaban llevando a cabo.²⁷⁷ En el segundo documento, Jaume Gallen, *mestre de obra de vila*, cobra veintidós sueldos por cuatro “stants” para hacer una *mostra* de madera “per ques fes en aquella manera la torre damunt la cambra dels angels del dit Reyal”. En este caso la maqueta tendría un valor diferente al del caso anterior: más que ser una pieza que refleja el resultado probable de unas obras ya comenzadas, parece actuar como referente legal en el proceso constructivo, o como modelo que ejemplifica qué es lo que se debe hacer, al menos en un primer momento (esta función didáctica de la maqueta, aunque se limite a las fases iniciales de la construcción y sólo sirva para proporcionar una imagen general de qué es lo que se quiere hacer, resulta interesante en la medida en que sugiere la intervención de varias personalidades en la ideación y la ejecución del proyecto: si dirigiese las obras la misma persona que ha pensado las reformas no necesitaría de un modelo tridimensional para saber dónde hay que intervenir; otra posibilidad es que un conjunto de profesionales asuma un trabajo de considerable alcance como parece ser éste, y necesite de una

²⁷⁷ Jesús Miguel RUBIO SAMPER, en “La figura del arquitecto en el período Gótico. Relaciones entre España y el resto de Europa”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXII, 1985, p.110, da cuenta del empleo de maquetas arquitectónicas en Italia. Algunas de ellas fueron verdaderamente monumentales, como la de la iglesia de San Petronio de Bolonia, contratada en 1390 por Antonio di Vincenzo y construida en ladrillo y revestimiento de yeso. Medía 15,21 metros de largo por 11,40 de ancho. Obviamente, la *mostra* que llevó Joan Bonet a Sicilia no alcanzaría las proporciones del edificio boloñés (debía viajar por mar y tenía como misión principal informar al monarca de la marcha de unas obras que estaban teniendo lugar en Valencia), pero sí estaría, junto a él, dentro del conjunto de proyectos tridimensionales destinados a la contemplación, la admiración y el comentario del patrono y sus allegados. Para un estudio específico del tema, vid. F. BISCHOFF, “Les maquettes d’architecture”, en *Les Bâtisseurs des cathédrales gothiques* (Roland RECHT, dir.), Estrasburgo (Museo de Arte Moderno), 1989, pp.287-295. En lo que respecta al ámbito italiano, Malvina BORGHERINI, *Disegno e progetto nel cantiere medievale. Esempi toscani del XIV secolo*. Venecia (Marsilio Editori), 2001, pp.11-31 (es un estudio que integra dibujos, maquetas, plantillas y trazos en la propia fábrica arquitectónica). Una noticia que informa sobre la construcción de una maqueta en el ámbito de la Corona de Aragón, en Josep LLUÍS I GUINOVART, Victòria ALMUNI BALADA, “La traça de la catedral de Tortosa. Els models d’Antoni Guarc i Bernat Dalguaire”, en *Lambard*, IX (1996), p.23: en agosto de 1345 Bernat Dalguaire, maestro de obras de la catedral de Tortosa apenas comenzada, trabaja una semana en la confección de un objeto de este tipo para someterlo a la aprobación del obispo y del Cabildo.

referencia visual para ajustarse a ella). Por último, y aunque no se precise de qué se trata exactamente, la “bella muestra de la espiga quis devia fer en lo Campanar Nou” que el Cabildo compra a la viuda y al padre de Antoni Dalmau en 1453 (doc. 65), y que en tanta estima parece tenerse (tanta como para dar lugar a una compra apresurada ante la posibilidad de que algún colega del difunto se hiciera con ella), probablemente sea una maqueta parecida al objeto de madera que hasta hoy se ha conservado en el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia con el nombre de “fanal morisco” (catalogado así porque de este modo lo consideraba el gremio de curtidores, quien conservó la pieza en su capilla, situada en el piso superior de la casa gremial, hasta su desaparición como corporación)²⁷⁸, y al que sólo recientemente se ha restituido su probable función original como modelo de pináculo o remate de un campanario.²⁷⁹ De ser efectivamente una maqueta gótica, la pieza del Archivo Histórico sería un ejemplo más de *muestra* conservado, y como tal requeriría un estudio detenido que todavía está por hacer (de todos modos, ante la falta de apoyo documental y ante la falta de evidencias materiales, todavía se está muy lejos de poder asegurar que éste sea un objeto con una función definida).

Las maquetas, pues, aparecen como un recurso frecuente (y por ello, se supone que eficaz) utilizado cuando hay que presentar un proyecto constructivo o informar sobre la marcha de unas obras. A estas utilidades vendría a sumarse otra, ejemplificada por la visita que Bartomeu Gual, maestro de obras de la Seu de Barcelona, hace a Valencia para ver el cimborrio de la Catedral, justo cuando él tenía que proyectar el del edificio barcelonés. Lo acompañan su sobrino y un carpintero del que no se señala el nombre.²⁸⁰ La presencia de este último no puede ser casual: además de la observación de soluciones técnicas a pie de obra (que incluiría el examen de andamios, grúas y otros trabajos propios de la carpintería), el viaje tendría como objeto la confección de algún tipo de dibujo o maqueta para

²⁷⁸ Vicente FERRAN SALVADOR, en las páginas 117 y 118 de *Capillas y casas gremiales de Valencia*, Valencia (Ayuntamiento), 1922-1926, explica, siguiendo a Orellana, que en 1398 los musulmanes de Tedeliz robaron la Eucaristía de Torreblanca. Cada oficio de la ciudad de Valencia armó sus propias compañías, y el de los curtidores se distinguió especialmente en la lucha, recuperando el Sacramento y llevándose como trofeo de la expedición el farol de madera de la popa de una galera del enemigo.

²⁷⁹ Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*. Valencia (Generalitat), 2000, p. 97.

²⁸⁰ ESPANYOL BERTRAN, p.95. La noticia se toma de Francesch CARRERAS CANDI, “Les obres de la catedral de Barcelona”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII (1913-1914), p. 313.

mostrarlo a la vuelta como posible solución constructiva (dibujo o maqueta con una función netamente distinta a la de los apuntes que cada uno del grupo tomase por separado para hacer memoria de lo que había visto). El desplazamiento del carpintero estaría justificado, en parte, por la construcción in situ de una reproducción a escala de la obra elegida como modelo, que serviría para conservar su recuerdo y transportar su imagen a unos patronos ávidos de soluciones audaces, pero sin definir todavía, dispuestos a financiar un desplazamiento a otro reino para obtener una propuesta satisfactoria.

El empleo de *mostres*, en la amplia acepción que ahora se sabe que tenía el término, era común a prácticamente todos los oficios artísticos: pintura, miniatura, talla en madera, escultura en piedra y alabastro, bordado, vidriería, orfebrería, arquitectura, rejería y frenería. Según las noticias transcritas, su uso se distribuiría desigualmente entre todas estas actividades, siendo más numerosos los ejemplos que se refieren a la pintura y a la escultura²⁸¹ (suponen un 44,4% y un 24% del total, respectivamente). Quizás contribuya a la explicación del hecho la consideración de que pintura y talla en madera son precisamente los dos elementos que de manera casi indefectible constituyen un retablo, uno de los productos más caros y, con seguridad, el mejor estudiado del arte bajomedieval en Valencia. Las menciones a los demás oficios son mucho más escasas (oscilan entre la única que alude a la vidriería -documento 33- y las seis de la rejería, pero no más). La descompensación en la distribución de casos debe interpretarse de nuevo como una consecuencia de la consulta de fuentes centradas mayoritariamente en la pintura. Esta tendencia al estudio del retablo como único producto digno de interés en el arte medieval valenciano ha estrechado considerablemente los cauces por los que hasta hace poco discurría la investigación (la ausencia de monografías sobre orfebrería o escultura góticas en Valencia es suficientemente significativa de lo que ha venido sucediendo). Sin cuestionar en ningún momento el desarrollo del retablo y su posición central en la pintura valenciana del Gótico Internacional, con todas las implicaciones que esto tiene, es necesario replantear el lugar que corresponde a algunas actividades artísticas consideradas subsidiarias, meros trabajos alimenticios en los que el autor no ponía ningún empeño. En este grupo se suele incluir la

²⁸¹ La escultura también incluiría la talla en madera.

frenería, suponiéndola una profesión menor sin reparar en que, al igual que había diferencias de acabado y precio en las manufacturas de otros sectores, un grupo de artesanos de este oficio se distinguiría del resto por su buen hacer, recibiendo encargos costosos por parte de patronos que esperaban una contrapartida visual al importante desembolso que constituía la compra o la renovación de los arreos de una montura de calidad (como ejemplo, los documentos 56 y 57, que dan cuenta, respectivamente, del encargo de una jáquima y de unas cubiertas para las acémilas del rey. En 1466 -doc.71- el propio Joan Reixac cobra por preparar y pintar “unes cubertes de cavall”. Trabajos de este tipo ponen en evidencia la necesidad de revisar las competencias de los freneros, mucho más hábiles y habituados a trabajar con materiales caros de lo que sugiere su nombre). Se suele olvidar, por otra parte, que durante un tiempo los pintores estuvieron adscritos al *ofici* de *freners*, y que las colaboraciones entre unos y otros fueron frecuentes, como era habitual en cualquier actividad artesanal de la época (invalidando una vez más la rígida separación entre actividades artísticas que, si en algún momento pudo ser operativa, lo fue para épocas muy posteriores).

Parece claro que la *mostra* fue una herramienta habitual de trabajo en los oficios artísticos entre fines del siglo XIV y mediados del XV (también antes, y después, aunque eso ya escapa a los límites de esta investigación). No resulta tan claro, sin embargo, todo lo que atañe a su autoría o procedencia. La documentación se muestra muy lacónica al respecto, pero se puede precisar que en algo menos de la mitad de los casos revisados (un 46%, aproximadamente) el artífice contratado es quien proporciona el dibujo o el objeto que ha de servir como modelo de la obra convenida. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea necesariamente él quien lo dibuje o lo fabrique: a veces los documentos se limitan a estipular que la pieza habrá de hacerse “segons la mostra per aquell [Pere Nicolau] liurada”²⁸², “cum illis historiis et secundum illam mostram quam vobis monstravi”²⁸³ o “segons lo deboixat quel dit en bernat munt ha donat”²⁸⁴, sin explicitar nada más. No obstante, en otras ocasiones sí que se explica que el mismo operario contratado es quien hace la *mostra* y la deja en poder del patrono, por lo que tal vez se pueda

²⁸² Doc.14.

²⁸³ Doc.28.

²⁸⁴ Doc.19.

suponer que en los casos en los que sólo se señala la segunda circunstancia también se sobreentiende la primera. Los ejemplos en los que consta que es el patrón quien procura el modelo son mucho más escasos: una sexta parte del total, guardando una proporción casi de uno a tres respecto al grupo de noticias que informan de la participación del artífice en la confección y presentación del dibujo u objeto que servirá como referente en el trabajo contratado. Por ello, y aunque más de un tercio del total de casos estudiados (sobre un 37%) guarde silencio sobre el tema -se utilizan formas impersonales que nada añaden a lo que ya se podría suponer: “quoddam retabulum de figuris et istoriis designatis in medio folio papiro toschani”²⁸⁵, “sera la forma segons es haia deboixat en un full de paper tosca”²⁸⁶, “segons forma de una mostra pintada e traçada en un full de paper”²⁸⁷-, se puede afirmar, a partir de los datos disponibles, que la práctica más habitual era que el mismo artesano que iba a confeccionar la obra proporcionase la *mostra*, y en muchos casos, probablemente más de los que la documentación recoge, también la dibujase o construyese. Se hace necesario estudiar más detenidamente este último tipo de noticias para saber quién generaba modelos, a qué oficio pertenecía, y bajo qué condiciones trabajaba.

Al revisar la documentación aparecen diseñando *mostres* carpinteros, plateros, *manyans*, organistas, maestros de obras, bordadores, escultores y pintores. Consta que Antoni Gay, *manyà*, dibuja una *mostra* cuando contrata las rejas de la capilla de San Juan Bautista en la Catedral de Valencia (doc. 29), y también cuando se compromete a hacer “unes rexes de ferre estanyades” que debían estar delante de la obra del portal del coro de la misma Sede (doc. 35). Vicent Serra, carpintero,²⁸⁸ entrega un dibujo del retablo que le encarga la cofradía de Sant Jaume,

²⁸⁵ Doc.13.

²⁸⁶ Doc.12.

²⁸⁷ Doc.26.

²⁸⁸ No se sabe si este Vicent Serra es el mismo “an Serra” al que se refiere el contrato del retablo de Gil Sánchez para la parroquia de San Juan Bautista de Teruel (doc. 14). Este último parece ser un profesional especialmente competente, al que se tiene en particular aprecio cuando se le confía una obra que debe ser “lo pus bell e pus be acabat [retaula] de fusta que algun altre retaula de valencia”. La diferencia entre un encargo y otro es de pocos años (de 1399 a 1404), lo que sitúa a los dos artífices trabajando casi a la vez en proyectos de importancia, e invita a pensar en una posible identidad única, que resulta casi segura cuando se sabe que un Vicent Serra, *fusterius*, es testigo del contrato de una pintura mural de Marçal de Sas en la misma iglesia de la Santa Cruz, el 12 de junio de 1399 (doc.9). Por otro lado, en esa misma época contrata obra Jaume Spina, otro carpintero que parece recibir encargos de envergadura: en 1415 debe hacer un retablo para la capilla de San Juan Bautista de la Catedral de Valencia (doc. 26), y en 1418 otro para la iglesia de Santa Catalina que después pintará Gonçal Peris (doc. 31). El comitente es Maties Martí, un boticario que aparece más

en papel de buena calidad (doc. 8), y Andreu dels Orts, igualmente *fuster*, cuando contrata la talla del retablo de la capilla de San Pedro de la Catedral de Valencia debe ajustarse a una *mostra* que ha dibujado él mismo (doc. 72). El platero zaragozano Jaume Benajam aporta un diseño del retablo del altar mayor de la Catedral (doc 78), y el orfebre Bonanat Magrinyà enseña al prior de los agustinos de Aragón una *mostra* de una cruz de plata dorada que debía entregarle (doc. 28). Bernat Munt, bordador, se hace cargo de un palio para el altar mayor de la Seu de Valencia, pieza que deberá coserse “segons lo deboixat quel dit en bernat munt ha donat” (doc 19). El organista Pere Alemany contrata con el Cabildo valentino la confección de dos órganos. Uno de ellos no deberá incluir ninguna obra de talla, tal y como se aprecia en diseño que Alemany presenta (doc. 69). Pere Llobet, escultor, hace dos *mostres* de signos heráldicos para un sepulcro (doc. 7). Los maestros de obras Martí Llobet y Antoni Dalmau (docs. 37 y 65, respectivamente) se encargan de proporcionar diseños para el mismo asunto (el remate del campanario nuevo de la Catedral) en distintos momentos. El primero hizo uno o varios dibujos en 1424. El segundo hizo una *mostra* que en 1453 el Cabildo se preocupa por comprar (no se precisa su naturaleza: pudo ser un dibujo o una maqueta).

Junto a estos artesanos, pertenecientes todos a oficios en los que el diseño previo del producto ocupaba un lugar muy importante, y casi sobrepasándolos en número, se encuentra un grupo bien nutrido de pintores trabajando en la generación de *mostres*, o apoyándose en ellas para contratar obra (poco menos de la mitad de documentos referentes al tema aluden a actividades relacionadas con la pintura). A partir del estudio de esta parte de la documentación se tiene conocimiento de que prácticamente todos los pintores de entidad en el panorama valenciano de la época trabajaron con *mostres*. Personalidades que se saben con certeza importantes, como Marçal de Sas²⁸⁹, Pere Nicolau²⁹⁰, Gonçal Peris²⁹¹, Miquel Alcanyic²⁹², Gonçal Sarriá²⁹³, Lluís Dalmau²⁹⁴ o Joan Reixac²⁹⁵ diseñaron, propusieron

de una vez como promotor de empresas artísticas en la documentación revisada. En este último contrato se toma como referente otro retablo hecho por Spina para el Obispo de Valencia. Las figuras de Vicent Serra (sea o no el reputado “an Serra” de Gil Sánchez) y Jaume Spina evidencian la necesidad de revisar la importancia de un grupo de operarios que participaban sistemáticamente en el proceso de fábrica de un retablo: los carpinteros que construían y tallaban la estructura general de la pieza.

²⁸⁹ Docs. 5 y 13.

²⁹⁰ Doc. 12 y 14.

²⁹¹ Doc. 13.

²⁹² Doc. 34.

o se tuvieron que ajustar habitualmente en su trabajo a diseños previos, fuesen propios o procurados por sus contratantes. Podría pensarse que la desaparición de estos dibujos es especialmente lamentable, ya que hubiesen informado de modo muy directo sobre la personalidad artística de cada uno de ellos. Sin embargo, considerando cómo son los ejemplos de *mostra* conservados en Zaragoza, Huesca y Barcelona, poco se tenía que ver en esos dibujos del particular modo de hacer de cada pintor, ya que la representación se reducía a la estructura general de la obra y al esbozo de los adornos de mazonería. Sin perder de vista nunca la posibilidad de que existiese otro tipo de diseño más explícito en lo referente a la figuración, del que hasta ahora no se ha tenido conocimiento, hay que preguntarse por qué estos artistas representaban en la *mostra* que adjuntaban al contrato de sus obras elementos ajenos a la pintura propiamente dicha: si era un carpintero quien iba a tallar esa estructura, por qué no era él quien procuraba el dibujo previo, por qué el pintor asumía competencias que en principio eran propias de otra profesión. La respuesta, en primer lugar, podría residir en la especial habilidad de quien se ejercita en el dibujo cotidianamente. Sin embargo, la documentación menciona a *fusters* (Vicent Serra, Andreu dels Orts, Jaume Spina) proporcionando y confeccionando *mostres*. Revisando las noticias reunidas no se puede aceptar ni mantener que en los pintores se concentrase la producción de este tipo de documentos,²⁹⁶ porque el dominio del trazo era patrimonio común de muchos oficios artísticos. Habría que plantear la interrogación, pues, desde una perspectiva diferente, ajena a supuestos estrictamente técnicos y más cercana a cuestiones que tienen que ver con la organización del trabajo y la colaboración interprofesional. La menestralía valenciana bajomedieval fue muy proclive a las asociaciones temporales y al trabajo conjunto en proyectos puntuales que, por lo abultado del desembolso, parecían exigir una inversión de tiempo y mano de obra superior a la que podía pedirse a un taller de medianas proporciones. Quizás esta tendencia al asociacionismo transitorio y a la cooperación de varios oficios en un mismo

²⁹³ Doc. 42.

²⁹⁴ Doc. 49.

²⁹⁵ Docs. 54, 68, 71, y 76.

²⁹⁶ La confección de *mostres* no es identificable con la generación de modelos, aunque exista relación entre ellas. Esta última vertiente, de todos modos, tampoco sería prerrogativa exclusiva de los pintores. En ella se incluirían repertorios de oficio para consumo interno del taller que en principio no estarían destinados a la contemplación del cliente (estos repertorios se estudiarán en el apartado que corresponde, donde se reflexionará sobre la posibilidad de excepciones).

proceso productivo explicaría, en parte, el dibujo de trabajos de carpintería por parte de un pintor, convertido en cabeza visible y representante legal de un equipo de artesanos.²⁹⁷

Los autores de una *mostra* parecen ser siempre, de este modo, artesanos hábiles en el dibujo. No obstante, en este panorama tan engañosamente uniforme (ya hemos visto la cantidad y complejidad de variables que pueden intervenir en la confección de un diseño previo) asoma una personalidad excepcional, puesta en valor por Josep Ferre i Puerto²⁹⁸. Se trata de Andreu Garcia, presbítero y beneficiado de la Catedral interesado de modo singular por las artes figurativas, destacado promotor de obras en el segundo cuarto del siglo XV y, sobre todo, alguien que, no perteneciendo al artesanado artístico, mantiene estrechos vínculos con alguno de sus miembros más destacados (Martí Llobet, Jaume Baço, Joan Reixac, Gonçal Sarriá, Pere Bonora) y participa de sus usos. En 1450 dicta testamento, y en él dota con diversos objetos de culto las capillas de San Bernardo, en la Catedral de Valencia, y del Espíritu Santo, en la iglesia de Santa Catalina. Además, dispone que se termine una de las capillas comenzadas en la cartuja de Valdecris y que se haga un retablo para ella bajo la invocación de San Andrés, Santa Úrsula y Santa María Egipciaca según una *mostra* que él mismo ha dibujado (doc. 64). No es la única vez que proporciona trazas para una obra. En 1438 la Cofradía de Santa María de la Seu encarga dos ángeles de madera a Martí Llobet con el objeto de que sean colocados en el coro de la Catedral en solemnidades y celebraciones propias de la Virgen (doc. 51). Llobet debe tallar las figuras “secundum quandam mostram per unius angeli depicti in quadam papiro per

²⁹⁷ Podría cuestionarse esta idea proponiendo casos en los que se contratara la pintura de un retablo ya construido y tallado, y el pintor siguiese aportando una *mostra* de parecidas características a las de los dibujos conservados. En Valencia, en los dos casos en los que el contratante aporta el retablo ya construido, no hay constancia del empleo de *mostres* (el modelo a seguir son otras obras: vid. docs. 32 y 45). Se ha intentado contrastar esta hipótesis revisando los contratos que transcribe M^º Carmen Lacarra Ducay en su artículo sobre dibujos preparatorios de pintores aragoneses. En todos ellos el pintor debe también encargarse de la estructura y la talla de la obra (cabe pensar que las subarrendaría o las dejaría a cargo de un carpintero con el que tuviese algún tipo de acuerdo económico). En las capitulaciones del retablo de la iglesia de San Juan Bautista de Pompíen, además, se apartan trescientos sueldos del importe por el que el pintor Bernart de Aras contrata la pieza para pagar inmediatamente a Gonzalvo de los Ríos, *fistero*: de una cantidad total que el pintor debía percibir cobra también el carpintero.

²⁹⁸ Josep FERRE I PUERTO, “Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia”, en YARZA LUACES y FITÉ I LLEVOT (eds), *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes. Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lleida (Univesitat de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 419-426. El artículo estudia la figura de Garcia en tanto que promotor, sin abordar en ningún momento su intervención directa en el diseño de retablos o su probable práctica artística.

venerabilem Andream Garcia presbiterum” y debe atender en todo lo que se refiere a dimensiones y detalles de las figuras a las indicaciones de Garcia y de Pere Figuerola, doctor en Derecho Canónico y *precentoris* de la Seu (el primero, además, es testigo del acuerdo). En 1444, Joan Reixac contrata un retablo para Burjassot ya comenzado por Jacomart, en el que deben incluirse “istoriis designandis” por Garcia. La traducción de esta expresión es comprometida, ya que el verbo latino “designo” significa marcar, diseñar, trazar, y dibujar, pero también indicar, señalar, ordenar, arreglar o disponer.²⁹⁹ Teniendo en cuenta el antecedente de 1438, puede que en este contexto Andreu Garcia dibujase de nuevo una *mostra* que debía seguir el pintor. Se sabe, de hecho, que poseía “papers e altres mostres de pintura” y “certes ymatges de coure e de ges o guix e de ceres”, objetos que certifican su interés por las artes figurativas y su más que probable práctica de la pintura, y que al testar deja a Joan Reixac y al iluminador Pere Bonora, los cuales deben repartírselos según las disposiciones del presbítero, recogidas en un memorial (se puede afirmar, por tanto, que supondría que estos objetos les serían de utilidad en el desempeño de su trabajo). La herencia de Reixac y Bonora es muy significativa por cuanto puede ser un indicio del empleo de modelos tridimensionales (imágenes de cobre, cera o yeso) en la pintura o la miniatura, artes casi siempre estudiadas dentro de los límites estrictos (casi claustrofóbicos) de las dos dimensiones.

Sin dejar de considerar la singularidad de la figura de Garcia en el medio valenciano hay que hacer constar que no es el único caso conocido de eclesiástico que proporciona modelos. Aunque procedente de un ámbito geográfico y de un tiempo distintos, el relicario de Santa Gertrudis de Nivelles (Bélgica) fue

²⁹⁹ Ocurre algo parecido con el verbo catalán “divisar”. Se utiliza en muchas ocasiones para aludir a las historias y figuras que el patrono proporciona al artesano (en el documento 27, por ejemplo: el bordador Bernat Munt ha de confeccionar una pieza “de les ystories que lo dit mossen lo sacrista divisara”). Según el Diccionario Alcover, “divisar” significa tanto distinguir, señalar, o indicar como adornar con emblemas o figuras ornamentales. En la misma línea, cuando en la documentación se advierte que el artífice recibirá los motivos que debe representar “en scrits” (vid. doc. 79) es difícil determinar si éstos son dibujos o se trata de una redacción más o menos detallada que describe la iconografía de la obra (esto conduciría de algún modo al tema de la alfabetización del artesanado artístico). La interpretación precisa de estas expresiones constituye un escollo importante en la comprensión cabal de los documentos, tanto más cuando escoger un significado u otro implica la posibilidad de un giro importante en la investigación (la posibilidad, en este caso, de que el patrón interviniera de modo mucho más directo en el diseño de la obra que contrata, y lo hiciera mucho más frecuentemente de lo que se pueda suponer).

comenzado en 1271 a partir de un dibujo del clérigo Jakenez de Anchin.³⁰⁰ Este ejemplo tal vez hable, junto a las noticias referentes a Andreu Garcia, de una práctica más común de lo que se suele suponer. El estamento eclesiástico invertía habitualmente mucho tiempo y mucho esfuerzo económico en el encargo y la producción de obras artísticas, en el mantenimiento y el enriquecimiento de los espacios en los que se desarrollaba la liturgia. Por ello no es raro que algunos de sus miembros se interesasen por la práctica artística y estuviesen al tanto de técnicas y novedades: su contacto constante con el artesanado que producía este tipo de objetos tuvo que convertirlos, por fuerza, en unos entendidos de primer orden, en los que los patronos en ocasiones delegarían o a los que pedirían parecer cuando tuviesen que elegir a un artífice o a otro, determinar la iconografía de un retablo o emitir un juicio sobre el acabado de una pieza. Estos intermediarios, capacitados para dictaminar si la obra se llevaba a término de la manera convenida, son figuras habituales en la documentación consultada: en el retablo que contrata Gil Sánchez (doc. 14), por ejemplo, se trata de los obreros de la parroquia de la Santa Cruz y de los menestrales que el propio Sánchez quiera designar. En el caso del retablo que encarga Pere Soler para la capilla de San Lorenzo del Convento de Predicadores (doc. 6), Pere Nicolau debe ajustarse a un “instrumentum” redactado por Antoni Canals para pintar las tablas que narran la historia del Santo.

Así pues, Andreu Garcia aparece en la primera mitad del siglo XV como un activo gestor de encargos y un entendido en cuestiones artísticas, relacionado estrechamente con varios artistas que hoy se saben de reconocido prestigio: en 1438 da una *mostra* que debe seguir Martí Llobet en la confección de dos ángeles para la Cofradía de Santa María de la Seu, siendo a la vez testigo del contrato (doc. 51); en 1439 paga a Joan Reixac trescientos sueldos por unas pinturas destinadas a la Cartuja de Portaceli (de la que se sabe era procurador)³⁰¹; en 1441 encarga a Jacomart una tabla para la puerta de la Almoina de la catedral; en 1444 Reixac contrata la terminación de un retablo ya comenzado por Jacomart, siguiendo las historias de la vida de San Miguel y de la Pasión de Cristo dibujadas por Garcia (doc. 60); en 1448 el presbítero vuelve a encargar algún trabajo a Reixac; finalmente, en su testamento dispone que se haga un retablo para Valdecris según

³⁰⁰ François BUCHER, “Micro-Architecture as the ‘Idea’ of Gothic Theory and Style”, *Gesta*, n°15, 1976, pp. 73.

³⁰¹ FERRE I PUERTO, p. 422.

una “traça” de su mano y dota con varios objetos de culto la capilla de San Bernardo, en la Catedral³⁰², y la capilla del Santo Espíritu, en la iglesia de Santa Catalina, además de hacer beneficiarios de alguno de sus bienes a Pere Bonora, Gonçal Sarriá, y Joan Reixac .

El ejemplo de Andreu Garcia obliga, antes de continuar con el desarrollo del tema, a dar cuenta de la emergencia de figuras que a través de la lectura de la documentación se intuyen muy potentes en el encargo de obras artísticas: Bernat de Carcí, canónigo de la Catedral de Valencia, encarga el retablo de la capilla de Santo Tomás a Marçal de Sas (éste, el 20 de marzo de 1400, había cobrado diez florines de Carcí, finalizando así de percibir los 1000 sueldos en que habían convenido tasar la obra³⁰³); en 1401 contrata un nuevo retablo, ésta vez con Pere Nicolau, y para la iglesia de Santa María de Orta (doc.12); en 1409, como tesorero de la Catedral, acuerda con Bernat Munt, bordador, la confección de un palio para el altar mayor de la Seu (doc. 19). Cuando Francesc Sossies, albacea del párroco de Albal, firma con Pere Nicolau las capitulaciones para la confección de un retablo destinado a la capilla catedralicia de San Bernabé (doc. 15), éste ha de ser “axi be e mils si pot com lo retaule de Sent Tomas apóstol que feu fer Mossen bernat Carci en la dita seu” (aunque en la época sea habitual la identificación de obras mediante una referencia al comitente, obviando la identidad del autor material de la pieza, no deja de ser significativo que el retablo de mossen Carcí sea digno de imitación en un espacio como el catedralicio, especialmente poblado de objetos valiosos, y rico, por tanto, en referentes visuales que podrían servir como modelo de una obra bien hecha).

Si Bernat Carcí se perfila como un promotor especialmente activo en la primera década del siglo XV, el boticario Matés Martí parece tomarle el relevo en los años siguientes. En 1418 acuerda la confección de un retablo para la iglesia de Santa Catalina con el carpintero Jaume Spina (doc.31). La obra posteriormente se encargará de pintarla Gonçal Peris (doc.32), y deberá confeccionarse igual o mejor que un retablo que mandó hacer el obispo de Valencia (circunstancia que algo nos

³⁰² Se sabe que Pere Nicolau contrató un retablo para esta capilla en 1405 (doc.15) a imagen del retablo de Santo Tomás que había contratado el presbítero Carsí con Marçal de Sas cinco años antes.

³⁰³ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, p.28. Se sabe que Carcí instituyó dos beneficios el 4 de junio de 1395: uno era el de la capilla de Santo Tomás, y otro, el de la Aurora, en el Altar Mayor (*Ibidem*, pp. 487 y 504).

dice sobre la calidad que exigía el comitente).³⁰⁴ En 1438 Martí, como miembro de la cofradía de la Virgen de la Catedral, contrata los ángeles que debe tallar Martí Llobet según *mostra* de Andreu Garcia (doc.51). Estas capitulaciones presentan en contacto a dos patronos y a un artífice importantes en aquellos años. La situación es, en cierto modo, representativa del estrecho círculo en el que en ocasiones se relacionaron promotores y artistas (especialmente en un ámbito como el de la Catedral, al que iba destinada la práctica totalidad de los productos contratados por un grupo –el Cabildo– poseedor de recursos económicos e inclinado a invertirlos en objetos valiosos material y estéticamente): se supone que en este reducido espacio unos y otros negociaron, intercambiaron observaciones e ideas, se fijaron en productos, y procuraron imitarlos o superarlos (consiguiéndolo, de hecho, en algunas ocasiones)³⁰⁵.

En este contexto es en el que hay que inscribir buena parte de las noticias sobre *mostres* de las que se dispone. A través de su lectura es posible, en ocasiones, saber quién hace o procura el diseño previo a la confección de la obra, y también quién lo conserva durante el proceso de trabajo, dónde y hasta cuándo. El estudio de este último aspecto es especialmente importante para determinar el carácter de la *mostra* como fuente visual, ya que según se encuentre en manos del patrón, del artífice o de terceros se consultará de una manera u otra a lo largo del plazo establecido para terminar la pieza. Aunque en más de la mitad de casos revisados (casi un 60%) no se precise nada sobre el tema, el resto de noticias reunidas sí que son lo suficientemente significativas como para poder reflexionar sobre ellas. A partir del recuento de ejemplos, se puede afirmar que la frecuencia con la que patrono y artífice guardaron el diseño previo fue la misma (alrededor de un 18%

³⁰⁴ La referencia al retablo del Obispo de Valencia se repite en el contrato de Spina y en el de Peris, por lo que cabe suponer que en aquella ocasión también trabajarían juntos (o al menos, uno a continuación del otro). No es posible saber con seguridad si constituirían un equipo de trabajo (fenómeno habitual, por otro lado, en Valencia en aquella época) o si el doblote se debe a una elección de Maties Martí, que quería una semejanza lo más apurada posible con el retablo episcopal.

³⁰⁵ Ramon J. PUCHADES I BATALLER, en *Als ulls de Déu, als ulls del homes. Estereotips morals i percepció social d'algunes figures professionals en la societat medieval valenciana*, Valencia (Universitat de Valencia), 1999, pp.156-157, propone el estudio de un padrón de riqueza del clero hecho en 1448 a partir de un requerimiento de cooperación económica de la Corona. Probablemente la investigación sobre este documento también sería útil para la historia del arte, ya que proporcionaría información valiosa sobre este estamento social y permitiría adentrarse en los grupos de poder eclesiástico que generaron encargos de más calidad y precio, hasta ahora muy desconocidos. Vid. también M^a Nieves MUNSURI ROSADO. *El clero secular en la Valencia del siglo XV: composición e influencia socio-política*. Valencia (Del Sénia al Segura), 2010.

sobre el total en uno y otro caso). Hay constancia de un contrato en el que la *mostra* se confía a intermediarios (doc. 14)³⁰⁶, y de otro en el que queda en poder de un notario (doc. 13)³⁰⁷.

Cuando es el promotor quien guarda el documento (docs. 8, 11, 12, 19, 25, 29, 68, y 83), parece claro que es con la intención de comprobar que todo se hace según lo convenido. Cotejar obra y *mostra* es algo que a buen seguro haría la práctica totalidad de comitentes, un uso habitual que es posible constatar en el contrato de Gil Sánchez³⁰⁸, y que ilustra sobre el empleo que se hacía del esquema entregado al principio de las capitulaciones como referente para el patrono. Este sería un cometido que asumiría la *mostra* habitualmente, y que conviene no confundir con su eventual utilización como fuente visual para el operario contratado, que es lo que se trata de discutir aquí. Paradójicamente, justo cuando el empleo de este diseño como fuente visual parece estar más definido (que es en los casos en los que el artífice conserva el dibujo) los indicios documentales son más vagos. No se dice explícitamente, pero cuando es el patrono quien proporciona la *mostra* (como ejemplo, los documentos 33, 51, 64) se supone que ésta, en algún momento, y durante cierto tiempo, quedó en poder del artista, quien la conservaría o haría una copia de ella que le permitiese hacer memoria de un modelo ajeno a su propio repertorio figurativo. Esta circunstancia sería un indicio consistente del empleo del diseño previo como referente visual durante el proceso de producción de un artículo concreto (este diseño previo, hecho expresamente para la pieza en

³⁰⁶ Pere Nicolau deja a los obreros de la parroquia de la Santa Cruz la *mostra* del caro retablo (cuatrocientos setenta y cinco florines) encargado por Gil Sánchez para el altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Teruel. Este contrato merecería un estudio detenido por lo detallado de sus cláusulas y por la constante exigencia de obtener un producto de calidad sobresaliente, que se pueda medir con el mejor de los retablos de la ciudad de Valencia. El patrono (personalmente o a través de los intermediarios en los que decida delegar) controla cada parte del proceso de trabajo, llegando incluso a establecer que el retablo, antes de recibir cualquier tipo de recubrimiento, sea montado en una iglesia de Valencia para ser examinado detenidamente, viendo si “ha les perfectiones de la dita mostra donada als dits obrers de la dita esglesia de Senta Creu” (este sería, pues, un testimonio documental en el que es posible ver al promotor utilizando el diseño previo como referente legal en función del cual puede obligar al pintor a corregir o rehacer partes de la obra, si ésta no se ajusta a lo convenido). Por otra parte, hay que indicar que en este caso es el propio Pere Nicolau quien se encarga de subcontratar al carpintero y de proporcionarle todo el material necesario para su labor. Aunque Gil Sánchez designe quién ha de tallar el retablo, la delegación de las tareas de contratación y abastecimiento del material en el pintor quizás signifique que éstas se consideraban habitualmente competencias suyas.

³⁰⁷ Marçal de Sas y Gonçal Peris se comprometen con Pere Torrella a pintar un retablo de figuras e historias dibujadas en medio folio de papel que conserva el notario ante el que se firma el contrato (Joan de Sant Feliu).

³⁰⁸ Doc.14. Vid. nota anterior.

cuestión o no, sería el estipulado en el contrato). Las señales que apuntan hacia un uso más continuo y versátil de la *mostra* serían, pues, otras.

La evidencia de la conservación de *mostres* en obradores y domicilios de artesanos de Lleida, Barcelona, Mallorca³⁰⁹ y Valencia³¹⁰, de la que ya se ha dado cuenta en páginas anteriores, hace pensar sobre los motivos que hicieron aconsejable la preservación de estos diseños. Sin descartar que una improbable casualidad haya hecho que todas estas noticias se refieran a artífices que fallecieron cuando todavía estaban en activo y tenían varios encargos pendientes, y sin dejar de considerar tampoco que el término “mostra” tenga un significado más amplio que el habitual, haciendo referencia a cualquier dibujo o modelo que el operario guardase en su taller, la presencia de estos documentos en el entorno laboral de los artistas tal vez sea sinónimo de su utilidad más allá de un proyecto concreto, una vez vencido el contrato que les atribuía valor legal³¹¹. Se abriría entonces la posibilidad del reemplazo, de la conformación de un repertorio compuesto por *mostres*, por dibujos (principalmente, aunque no sólo) que presentarían esquemática y eficazmente los productos que el taller había confeccionado. Sería una especie de catálogo apto para ser mostrado a potenciales clientes, que observarían lo que ese obrador era capaz de ofrecer y escogerían la propuesta que se acomodase mejor a su gusto y necesidades. No obstante, un nuevo encargo, aunque partiese de la observación de este muestrario, comportaría la confección

³⁰⁹ Para estas tres ciudades, vid. notas 8, 9, 12 y 13.

³¹⁰ Inventarios de los pintores Jaume del Port (doc.39: “Item mols papers de mostres... Item dues posts ab papers de mostres”), Joan Vicent (doc.40: “Item un caxo de mostres de papers... Item un artibanch de quatre caxons lo hun caxo ab mostres de papers los altres caxons buyts”), Bertomeu Avella (doc.41: “Item una caixa de pi ab mostres vella en la qual atrobam los bens e coses següents. Primo moltes e diverses mostres pintades e figurades en diverses papers... Item tres caxons de tenir mostres”), y Pere d’Osca (doc.63: “E primerament dins una cambra del dit alberch dins un petit scriptori fon atrobat un libre fassit de mostres e de diverses figures de pintar... Item un caxonet larch pintat affix a la paret ab moltes mostres de pintures”). Depósito de bienes de Miquel Atzuara, iluminador (doc.81: “Item moltes mostres de art de illuminador e cinc llibres de paper de algunes coses de art de illuminador”). La *mostra* del remate del campanario nuevo de la Catedral que el Cabildo compró a la viuda y al padre de Antoni Dalmau (doc.65) probablemente se conservaría en el domicilio del difunto.

³¹¹ Se supone que el contrato vencía con la entrega de la obra convenida al promotor. No obstante, la preocupación por aspectos técnicos como la calidad y el adecuado tratamiento de la madera (sequedad, número de capas de preparación, etc.) que es posible advertir en la documentación inclina a pensar que se esperaba que el producto se conservase en buenas condiciones durante un tiempo razonablemente largo. Si no ocurría así, y la pieza presentaba signos evidentes de no haber sido hecha con el suficiente cuidado, tal vez se diera por hecho que el artífice tenía la obligación de arreglar los desperfectos a su costa (este acuerdo que se puede intuir más o menos tácito no tenía por qué comportar la conservación de la *mostra*, ya que en ella no se tenía por costumbre hacer indicaciones relacionadas con la buena factura de la pieza).

expresa de un esquema que, sin descender al detalle, reflejase las características concretas que debía presentar la pieza convenida, incluyendo algunas anotaciones referentes a su iconografía o a sus medidas que individualizarían de modo definitivo el proyecto: no se puede olvidar que estos dibujos se trazaban para formar parte de un documento legal, y que en función de ese carácter debían ajustarse a lo convenido con la mayor fidelidad posible (su condición de fuente visual a lo largo del proceso de elaboración de la obra implicaba antes, y de modo ineludible, su empleo como referente en las capitulaciones).

A pesar del gran número de ejemplos a los que alcanza esta explicación, hay un grupo de casos que escaparían a ella de modo bastante llamativo. Se trata de las ocasiones en las que se dan diseños previos para una obra que no se realiza inmediatamente después, o cuya elaboración se confía a otras manos que no son las que confeccionan estos dibujos o maquetas (la secuencia *mostra*-contrato-elaboración del producto convenido no sería operativa aquí). Este tipo tan concreto de encargo venía motivado a veces por la necesidad de disponer de un modelo que reproducir en serie, generalmente con el objeto de decorar o de identificar obras de patronazgo ciudadano o regio (el mismo hecho de contratar por separado la definición gráfica de un escudo o emblema supone que el comitente daba importancia a esta parte del proceso productivo, y dirigía sus inversiones a los artífices que podían dar respuesta más satisfactoria a su demanda, diferenciándolos -al menos, en un primer momento- de los operarios o talleres que iban a trabajar posteriormente con esos diseños)³¹². En otras ocasiones, la elaboración de una *mostra* se hacía en previsión del avance de un proyecto constructivo de envergadura. Sin poder determinar si este tipo de documentos tenía valor legal, sí se sabe que podían llegar a ser muy apreciados como propuestas útiles en un futuro más o menos inmediato. Un ejemplo bien elocuente de ello es el interés del Cabildo de la Catedral de Valencia por adquirir la *mostra* del remate del campanario nuevo hecha por Antoni Dalmau, *mestre piquer de la seu* ya fallecido (doc.65). La compra se hizo con cierta premura, al saberse que algunos colegas de

³¹² Paul BINSKI, *Artesanos medievales. Pintores*. Madrid (Akal), 2000, p.46: “Desde el siglo XIII en adelante, el papel de los pintores como fabricantes de la parafernalia coloreada de la sociedad feudal -escudos, estandartes, tiendas de campaña, armaduras de caballos, barcos, carruajes y demás- estaba garantizado en virtud de la velocidad y flexibilidad de las técnicas de ejecución de los pintores comparadas, digamos, con las de los bordadores. El estarcido hizo posible la rápida decoración de, literalmente, miles de metros de tela, así como de madera y yeso. Tanto grandes pintores como otros menores trabajaron en dichos proyectos”.

Dalmau también tenían la intención de hacerse con el diseño. La conservación y disputada venta de esta *mostra* son un indicio claro de su utilidad más allá de la disolución del contrato de su autor con el Cabildo³¹³, y también una señal de la posibilidad de su empleo por otro operario: los antiguos patronos de Antoni Dalmau querían tener su proyecto para el remate del campanario nuevo de la Catedral porque necesitaban hacer entender al nuevo maestro de obras cuáles eran sus deseos, necesitaban recurrir a la mediación del lenguaje gráfico para comunicarse con claridad; el empeño de los compañeros de oficio del fallecido por adquirir el dibujo o la maqueta también estaría justificado, en parte, porque su posesión aumentaría las posibilidades de contratación del dueño como nuevo encargado de terminar la obra del campanario (en el caso de que esto no llegase a darse, quedaría la reventa de la *mostra* al Cabildo por un precio ventajoso, o su reemplazo como modelo a imagen del cual proponer la realización de nuevas construcciones a clientes complacidos en el parecido de su encargo con un proyecto de procedencia tan prestigiosa).

La conservación de *mostres* en domicilios y obradores de artesanos está probada documentalmente, así como su presencia transitoria (se supone que hasta la entrega de la obra convenida) en el entorno del patrón³¹⁴. No existe la misma evidencia de la custodia de este tipo de diseños en otros lugares, aunque sí se podría pensar en la posibilidad de que algunos de ellos estuviesen guardados en la sede del *ofici* al que pertenecía su autor. La importancia de estas casas corporativas, así como la variedad de funciones que asumían³¹⁵, permite considerar la existencia en ellas de un depósito documental relativo a actividades propias de la entidad:

³¹³ De la larga vigencia de la utilidad de dibujos y maquetas arquitectónicas habla RUBIO SAMPER, p.106, aportando, además, un ejemplo relativo a la Corona de Aragón: "... cuando un arquitecto abandonaba una obra estaba obligado a restituir los dibujos de que se había servido y a dejar los suyos. Este es el caso, por ejemplo, de Simone de Orsénigo en la obra de Milán, de Moritz Enzinger en Ulm y de Guillermo Sagrera en Mallorca".

³¹⁴ La única noticia revisada en la que consta el lugar concreto en el que se conservó la *mostra* es el contrato del portal del Coro de la Catedral, donde se informa de que el pergamino dibujado se guardó en la Sacristía, firmado por un notario (doc.25).

³¹⁵ Según Vicente FERRAN SALVADOR [*Capillas y casas gremiales de Valencia*, Valencia (Ayuntamiento), 1922-1926, pp.43-44], las casas gremiales reunían diversas funciones: albergaban las reuniones de gobierno y las ceremonias religiosas propias de la corporación, anexionaban espacios dedicados a prestar servicios asistenciales (como las casas de la parroquia de San Martín que el *ofici* de *fusters* compró en 1479 para ampliar su sede y dedicar alguna sala a hospital) y asumían un valor representativo que se concentraba en la sala principal, donde estaba la capilla, se celebraban juntas, y se conservaban las principales señas de identidad del *ofici*, que eran su escudo y su bandera (curiosamente los curtidores también guardaban allí el "fanal morisco" que arrebataron a los musulmanes en la batalla por el Sacramento de Torreblanca).

actas que diesen fe de la elección de cargos de gobierno, relación de contribuciones económicas, cuenta de gastos comunes³¹⁶, disposiciones relativas a funciones asistenciales y, quizás, repertorios formales (cuya presencia podría ser explicable a partir de la implantación de los exámenes de maestría, que exigirían la presentación de un diseño o una obra que quedaría en poder del *ofici*³¹⁷), contratos de aprendizaje y contratos de trabajo. Dentro de estos últimos quizás figurase alguna *mostra* susceptible de ser consultada y revisada por todo aquel que tuviese acceso al fondo anterior³¹⁸. No obstante, la presencia de este tipo de documentos en las sedes corporativas valencianas de la primera mitad del siglo XV no cuenta con apoyo documental, y por ello debe mantenerse sólo como una hipótesis todavía por confirmar.

Además de información relativa a la naturaleza, procedencia y lugar de conservación de la *mostra*, la documentación procura en ocasiones otra clase de datos con los que evaluar cuál era el sentido y el uso de este tipo de diseños: cuando se contrata la confección de un modelo por separado, o se detalla su pago en un ápoca, es posible saber cuáles eran los precios en los que se solían tasar este tipo de trabajos. Como estos casos no abundan en exceso, es posible reproducir aquí el listado de cantidades de las que se tiene conocimiento:

- a) 2 sueldos a Pere Llobet, *lapiscida*, por una *mostra* de los signos heráldicos de Vicent Bordell que iban a ser esculpidos en su sepultura, en 1398 (doc.7).

³¹⁶ Se tiene constancia de que la junta gubernativa de cada *ofici* tenía la obligación de informar sobre ingresos y gastos. Para contrarrestar la posible evasión de fondos cada corporación contaba con un juez-contador que se encargaba de revisar las cuentas presentadas por la junta. [Luis TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia (Imprenta Doménech), 1889, p.157]. Es de suponer que estos informes se conservarían en la sede de la entidad correspondiente.

³¹⁷ La primera noticia de un examen de maestría en Valencia data de 1458. Es entonces cuando el *ofici* de zapateros instituye una prueba obligatoria en sus ordenanzas [Luis TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia (Imprenta Doménech), 1889, p.215].

³¹⁸ Tal vez sería discutible la conservación en un archivo corporativo de contratos en los que se estipula una transacción económica privada. No obstante, los diseños que se exigían como prueba de maestría a partir de 1458 en ocasiones presentarían características muy cercanas a las de una *mostra* (eso cuando parte de la prueba no estuviese encaminada, justamente, a demostrar que el aspirante sabía hacer un dibujo esquemático y efectivo que pudiese ser utilizado como referente legal).

- b) 8 sueldos y 6 dineros a Marçal de Sas en 1394 por una *mostra* del timbre real y de los escudos de la ciudad (doc.5).
- c) 14 sueldos a Joan Esteve por dos *mostres* que en 1437 hizo para la tienda del Rey que entonces se estaba haciendo en Valencia (doc.58).
- d) 22 sueldos a Jaume Gallen, *mestre de obra de vila*, por “*quatre stants*” que compra en 1441 con el objeto de hacer una *mostra* de la torre que iba a construirse encima de la *cambrà dels àngels* del Real (doc.53).³¹⁹
- e) 24 sueldos a *mestre Nicolau pintor* por dibujar, en 1470, dos imágenes de San Bartolomé para darlas como *mostra* a los plateros que optaban a contratar el retablo mayor de la Catedral (doc.77).
- f) 90 sueldos a Joan Reixac en 1442 por *les mostres* de un *drap* para la cofradía de Santa María de la Catedral de Valencia (doc.54).
- g) 62 libras y 10 sueldos (1250 sueldos) en 1470 a Jaume Benajam, orfebre, por una *mostra* del retablo mayor de la Catedral y por un San Bartolomé de plata que había dado como muestra de su habilidad (doc.78).

Tras la revisión de los precios anteriores es posible concluir que la confección de una *mostra* era casi siempre una actividad que no reportaba grandes beneficios económicos: la cantidad normal que se podía percibir por dar modelos dibujados para encargos de cierto empeño oscilaría entre los siete y los doce sueldos [casos b), c) y e)]. Las tres excepciones que no alcanzan o rebasan este margen [casos a), f) y g)] podrían explicarse a partir de las circunstancias concretas de su contratación. Los dos sueldos que se pagan a Pere Llobet por una *mostra* de signos heráldicos son parte de otra módica cantidad (ciento cuarenta y siete sueldos) convenida por la labra de tres piedras sepulcrales destinadas a la tumba de Vicent Bordell en el claustro del convento de San Francisco. Se trata de un encargo de no muy largo alcance que parece consistir más en un remozamiento de una sepultura ya existente que en la construcción o la decoración de una estructura nueva. El salario de Llobet contrasta de modo notable con los noventa sueldos que

³¹⁹ Aunque éste no sea un pago por la confección de una *mostra*, sino por la compra de material necesario para su fabricación, se ha incluido en el listado como cantidad significativa, en cierto modo, de lo que podía llegar a valer el producto terminado. No obstante, no es posible saber si se trataría de una maqueta para la exhibición o de un modelo con finalidad eminentemente didáctica (destinado a hacer entender a un equipo de obreros qué era lo que se debía hacer, a intentar coordinar esfuerzos), porque no se sabe si los “*quatre stants*” que adquiere Gallen eran todo el material que se necesitaba o sólo una parte.

percibe Joan Reixac por varias (no se especifica cuántas) *mostres* para un *drap* de la cofradía de Santa María de la Catedral. Aun considerando que habría que dividir estos noventa sueldos entre un número indeterminado de ejemplares, el montante del diseño previo de este textil seguiría siendo muy alto (aunque el dividendo fuese incluso mayor a nueve, los repetidos ensayos para este *drap* darían que pensar sobre el especial interés del patrono en obtener un modelo satisfactorio). El precio tal vez podría explicarse considerando que la obra para la que se hicieron *mostres* era un tapiz, o al menos, una pieza de mayores aspiraciones que un *drap de pinzell* de mediano coste (la cofradía de Santa María de la Seu parece ser un comitente especialmente activo en el encargo de obras artísticas a artífices de renombre en el segundo cuarto del siglo XV: sólo cuatro años antes de pagar a Reixac había encargado a Martí Llobet, el maestro de obras de la Catedral, la talla de dos ángeles de madera para que fuesen colocados en el coro de la Catedral en solemnidades y celebraciones propias de la Virgen). Los mil doscientos cincuenta sueldos que cobra Jaume Benejam, por último, se separan ampliamente de cualquier cantidad anterior y multiplican casi catorce veces el precio de la *mostra* más cara revisada hasta ahora. Lo abultado del sueldo se justifica si se piensa que corresponde a la entrega de una figura de plata fundida y labrada para un retablo mayor catedralicio, y a un dibujo completo de un proyecto para ese mismo retablo. En la misma línea, y aunque no se sepa el precio exacto de la obra, Francesc Tosquella entrega dos sillas de coro acabadas como modelo de la nueva sillería de la Catedral (doc.2), una *mostra* cara y en exceso arriesgada si todavía está en juego la contratación de la obra³²⁰. Es más lógico pensar que pruebas tan trabajosas y que comportaban tanto gasto se reservasen para cuando el encargo fuese ya definitivo. El carácter ciertamente excepcional de estas piezas de prueba permite establecer una gradación en el coste de la *mostra* y en el cuidado invertido en su ejecución según lo avanzado y lo firme de los tratos con el cliente.

A pesar de lo diverso de los precios y características de estos modelos, no hay que perder nunca de vista que tras la firma del contrato en el que se estipulaba la confección de la obra para la cual estaban destinados, todos ellos pasaban a

³²⁰ Sobre los Tosquella, vid. Carme LLANES I DOMINGO. “Els Tosquella, fusters i mestres de cor de la capella de sant Martí a Valldecríst (c.1390)”, en VVAA. *Cartuja de Valldecríst (1405-2005). VI Centenario del inicio de la Obra Mayor*. Segorbe (Instituto de Cultura del Alto Palancia), 2008, pp. 223-246.

convertirse en referentes visuales con valor legal a imagen de los cuales debía llevarse a cabo la pieza convenida. El grueso de los encargos que necesitaron del contrato previo de una *mostra* parece que fueron obras de empeño patrocinadas por la Ciudad, por la Corona, o por organismos relacionados con el clero de la Catedral. Un ejemplo de ello es el conjunto de trabajos que por encargo regio tuvieron lugar en Valencia a mediados del siglo XV, relacionados en su mayoría con la construcción (dos maquetas que representaban reformas en el Real: docs. 48 y 53) y la frenería (cubiertas para monturas, principalmente: docs. 56, 57 y 71). Entre éstos sobresale la fabricación de una tienda para Alfonso V, documentada en dos noticias³²¹ en las que consta que Lluís Dalmau (doc.49) y Joan Esteve (doc.58) cobraron por hacer *mostres* (cuatro el primero, dos el segundo) de la *vibra* y la *rata penada* que probablemente tendrían que rematar o decorar la estructura. Un encargo de este tipo con seguridad movilizó un capital importante, fue seguido de cerca por el patrono o sus delegados, y exigió del diseño previo de varias de sus piezas (o incluso de más de un diseño cuando se trataba de una parte especialmente relevante del producto: los motivos que dibujaron Dalmau y Esteve en 1436 y 1437, respectivamente, son un ejemplo de ello³²²).

El cuidado que en ocasiones parece dispensarse a la definición formal del producto que se quiere costear contrasta de modo vivo con la forma en la que en los inventarios post-mortem se valoran los dibujos y *mostres* que aparecen (y esto tanto en Valencia como en Barcelona y Mallorca): entre los bienes de Bertomeu Salset, pintor valenciano, se encuentran “molts papers ab Imatges deboxades del ofici del dit defunt de poch valor” (doc.30); en el inventario del barcelonés Jaume Vergós, “una caixota antiga dins la qual havia algunes mostres de poca vàlua”³²³; y en el del mallorquín Rafael Monells, “molts papés pintats e deboxats de pocha

³²¹ También hay constancia del proceso de construcción y decoración de la tienda en tres épocas de 1429, 1436 y 1438: el 6 de julio de 1429 Joan Saragosa, pintor, cobra por comprar material y pintar “larbre e un siti perillos e lo tallador e los fochs del dit siti de la tenda nova del dit Senyor Rey”; el 7 de julio de 1436 Lluís Dalmau firma época en concepto de los trabajos de los que da cuenta el documento 49 del anexo; el 5 de febrero de 1438 Dalmau cobra la cantidad en la que Joan Reixac, Gonçal Sarrià y García (sobrino de Sarrià), tasaron una imagen de San Miguel suya para la clave de la tienda. Para todas estas noticias, vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, pp. 62 (Dalmau) y 63 (Saragosa).

³²² Resulta cuanto menos curioso que se volviese a encargar un diseño que había sido realizado ya por un pintor de reconocida solvencia como era Dalmau, al que el rey había costeadado un viaje a Flandes del que se encontraba ya de vuelta, se supone que bien provisto de técnicas, fórmulas y tipos de la pintura eyckiana.

³²³ Vid. nota 8.

valor”³²⁴. Este contraste se acentúa todavía más si se considera el acusado interés del Cabildo de la Catedral de Valencia por adquirir la “bella mostra” que hizo Antoni Dalmau para el remate del campanario de la Seu (doc.65). Todos estos indicios apuntan hacia una pérdida inmediata del valor de *mostres* y modelos tras la entrega y cobro del producto convenido, ya que con la liquidación del contrato llegaba también al final la utilidad de estos objetos como documentos legales. Puede que entonces éstos, en tanto que muestras de productos acabados, comenzasen a cobrar otro tipo de valor menos explícito, del que no ha quedado apenas huella en la documentación, exceptuando el hecho, ya de por sí bastante significativo, de su conservación en obradores y domicilios de artesanos.

Por último, antes de cerrar definitivamente el apartado de este trabajo dedicado al significado y al empleo de la *mostra*, es necesario hacer una referencia breve a un aspecto que, aunque puede considerarse secundario, resulta ser bastante útil como información que ayuda a terminar de definir las condiciones en las que tenía lugar el uso de este tipo de diseños: se trata de las anotaciones que en ocasiones figuraban en ellos, de las que se tiene constancia en las noticias procuradas por la documentación, y que todavía es posible leer en algunos de los ejemplos conservados³²⁵. Normalmente estos apuntes dan cuenta, de modo muy sucinto, de las medidas e iconografía de la obra a la que se refiere el dibujo. La presencia de estas indicaciones conduce a tratar de inquirir quién las escribió y, por extensión, a pensar sobre la posible alfabetización del artesanado en los oficios artísticos. Si estuviera al alcance de esta investigación llevarlo a cabo, el cotejo de la caligrafía de contratos y *mostres* probablemente aclarase la cuestión. De momento, se cuenta con una noticia en la que se informa de que Joan Reixac contrata un retablo para una capilla de la iglesia de San Agustín (doc.76), y se compromete a pintarlo “si e segons sta scrit de ma del notari deius scrit en lo patro que yo [Reixac] ne he toquat e pintat en lo qual patro los dits sancts e altres son scrits de ma del dit e deius scrit notari. E per semblant pintare en les polseres del dit retaule les coses que de ma del dit notari en lo dit patro son scrites”. La constancia de que en este caso es el notario quien completa la *mostra* mediante anotaciones de su mano no

³²⁴ Vid. nota 12.

³²⁵ Hay inscripciones en la muestra de Bernart de Aras para el retablo de Pompién, en la de Jaime Lana para la iglesia de Mallén, en la de Martín García para el retablo de la ermita de Villanueva de Gállego, y en la de Lluís Dalmau para la *Verge dels Consellers*.

permite pronunciarse sobre el carácter excepcional o usual del hecho, aunque la noticia es un indicio de que este profesional podía, además de redactar las capitulaciones, colaborar en la definición del diseño previo mediante la adición de notas (por otra parte, y a pesar de que la alfabetización de un artesano no tuviese relación directa con su pericia o renombre profesionales, el hecho de que Reixac, un pintor de primera fila, delegase en el notario Jaume Piles la tarea de escribir qué figuras debían pintarse en tablas y *polseres* del retablo resulta bastante significativo; no obstante, el acto de individualizar la *mostra* mediante anotaciones podría formar parte también de la firma de las capitulaciones, sin tener nada que ver con la capacidad o incapacidad del artífice para leer y escribir). Se puede aportar aún otro dato que también apunta a la escisión de la escritura y de los cometidos propios del pintor: en 1431, cuando Gonçal Sarrià dirige los trabajos de pintura de los guardapolvos del retablo mayor de la Catedral de Valencia, el Cabildo paga “a·n Bernard Claverol scrivent de letra formada per los títols que scrivi en lo banch del retaule”³²⁶. Aunque en este caso se trate de una caligrafía en la que los valores plásticos tienen mucho peso, cuidada, y destinada a la exposición pública (diferente, por tanto, a la letra de los documentos notariales), se sigue recurriendo a un profesional de la escritura para resolver el encargo, apartando de nuevo al pintor. La alfabetización del artesanado artístico es un tema amplio y complejo que no procede tratar a fondo aquí³²⁷, aunque frente a las noticias anecdóticas que dan

³²⁶ Noticia transcrita por ALIAGA MORELL, p.198.

³²⁷ Para una aproximación al tema, M^a Luz MANDINGORRA LLAVATA, “El libro y la lectura en Valencia (1300-1410). Notas para su estudio”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp.549-567. En el artículo (p.568) se informa de que un 6,9% de los poseedores de libros pertenecían al artesanado, acumulando cada lector de este tipo entre uno y cinco volúmenes en su biblioteca. La autora incluye a los artesanos entre “los grupos no tradicionalmente vinculados a la cultura escrita, pero que progresivamente, a través de un proceso de apropiación, accedían a la escritura, el útil de gestión administrativa que precisaban en sus negocios, y a la lectura, como sistema de decodificación de aquella [...] Así, en origen, su aprendizaje de la lectura no tenía por objeto el libro, sino el documento, la carta, el texto administrativo” (p.566). Respecto a la alfabetización del artesanado artístico en Valencia, se sabe que en 1382 el pintor Nicholau de Molina compra en una almoneda “un conter scrit en pergami” (doc.1); en el inventario de bienes de Bertomeu Avella, pintor, redactado el 19 de agosto de 1429, figuran ocho libros, dos de tema religioso (unas Horas de la Virgen y un Salterio escrito en vulgar), y seis de otras materias (apuntes de dialéctica y gramática, dos ejemplares del “Cato”, un libro titulado “Mossassan”, y otro registrado como “Tobias”). SANCHIS SIVERA transcribe el documento íntegro en *Pintores medievales en Valencia*, pp.16-21. Aunque ajeno al ámbito valenciano, el inventario post-mortem del alfarero mallorquín Antoni Prunera, fechado en 1396, también da cuenta de una nutrida biblioteca, sin duda excepcional en un miembro del artesanado de la Corona de Aragón. Entre los diecisiete libros que Prunera posee sobresalen dos ejemplares dedicados a la astrología, que junto a un “astralau lautoni” que se recoge en el inventario, informan sobre el marcado interés del alfarero por el estudio de los astros. Además hay cuatro títulos que, curiosamente, también estaban presentes en el domicilio de

cuenta de la posesión de libros por alguno de sus miembros (posesión que en ningún momento es sinónimo de lectura) parece dibujarse un panorama mucho más general de analfabetismo y desviación de las tareas que tenían que ver con la escritura hacia otro tipo de artesanos, aunque se hallasen integradas en trabajos que hoy se consideran artísticos.

4.3. A IMAGEN DE OTRA OBRA

La referencia a otras obras en el contrato de trabajos artísticos constituye un recurso muy frecuente empleado por los promotores para señalar un modelo a imagen del cual debía hacerse el producto convenido. Éste es un fenómeno general en Europa Occidental en los siglos de la Baja Edad Media³²⁸, que en la documentación de la Corona de Aragón aparece dibujado con especial nitidez debido al precoz establecimiento y al uso extendido de las estructuras de ordenación gráfica de la sociedad (notariado, escribanías de los poderes públicos, etc.). Puesto que se trata de una práctica documentada y común en un ámbito geográfico amplio, sin la especificidad y la diversidad de usos y significados de la *mostra* (no tan necesitada, por tanto, de un estudio de contexto que sitúe debidamente sus rasgos particulares), parece conveniente proceder ya a estudiar el tema según las noticias revisadas que hacen referencia a Valencia.

La lectura de la documentación transcrita da cuenta de treinta y ocho casos en los que consta la referencia a otra obra como modelo a seguir en la confección de un objeto. Con sólo una excepción (una sentencia del Justicia Civil en la que se insta a Gonçal Sarrià a terminar un retablo para la iglesia de San Miguel de Murcia)³²⁹, las noticias anteriores proceden en su totalidad de contratos. Aunque investigaciones posteriores pudiesen dar con otro tipo de fuentes en las que se

Avella (y que constituían nada menos que la mitad de su biblioteca): un Salterio escrito en vulgar, unas Horas de la Virgen, apuntes de lógica, y “*alium librum vocatum Tobias*” (aunque el título parece aludir al texto bíblico de ese nombre, el autor del artículo en el que se transcribe el inventario define este libro como “una antología de uso general”). Cfr. Gabriel LLOMPART, “La alfarería gótica d’en Prunera de la “Ciutat de Mallorca”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 44 (1988), pp.179-193.

³²⁸ Vid. Fabienne JOUBERT, “Selon la devise et portraiture...’: de l’idée d’une oeuvre à sa réalisation”, en JOUBERT, Fabienne (dir.), *L’artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París (Presses de l’Université de Paris-Sorbonne), 2001, pp.1-4.

³²⁹ Vid. doc. 61.

hiciese mención de datos parecidos, el hecho de que buen número de estas noticias forme parte de capitulaciones contractuales no deja de ser significativo. Al contrario de lo que sucedía con la *mostra*, el carácter de fuente visual de las alusiones a otras obras está, en principio, fuera de duda: al operario se le señalan claramente, mediante el ejemplo de una pieza ya terminada e instalada en su lugar, cuáles son las características que debe reunir la obra acordada. No se encuentran indicaciones de este tipo en otros documentos que no sean contratos porque la referencia a otras obras es una fuente visual con valor legal circunscrita a las capitulaciones de un producto concreto, no un objeto material susceptible de ser conservado en el domicilio o el obrador de un artesano (sujeto, por tanto, al reemplazo o a la posibilidad de conformar un repertorio que se puede mostrar a un potencial cliente).

La elección de una pieza concreta como referencia visual en el proceso de elaboración de una obra se aparta del carácter polivalente y en ocasiones difícil de determinar de la *mostra* para poner en valor un producto acabado. Éste señalaría con más o menos precisión el nivel de exigencia que el patrono demandaba y que el artífice debía satisfacer, puesto que a esto se había comprometido en un acuerdo legal en el que se había presentado como capaz de ello. La exactitud de esta referencia parece limitar la incorporación de novedades y de rasgos distintivos a la obra que se contrata (el dibujo o la construcción de un diseño previo constituían, sin duda, un modelo que podía manipularse con más libertad, aunque sólo en principio: una vez fijado, este diseño pasaba a ser igualmente parte de un documento legal que había que respetar); no obstante, el patrono disponía de herramientas para paliar la rigidez que podía derivarse de un modelo ya construido y terminado, reconduciéndolo y adaptándolo a sus deseos mediante la introducción de acotaciones que limitaban la semejanza a aspectos parciales como eran las medidas (doc.44) y la iconografía (doc.50), o mediante la referencia complementaria a otras obras que se ajustasen más, en algunas de sus partes, a la voluntad del comitente. Éste podía recurrir también, simplemente, a la mención de salvedades que debían guardarse respecto a la pieza de referencia, reseñando qué debía sustituir a aquello (iconografía, estructura, materiales, acabado, etc.) que había

sido desdeñado³³⁰. Así pues, la referencia a otra obra parece instituir, en principio, una relación de parecido más cercana que la que podía establecerse respecto a una *mostra*, ya que se trata de un modelo terminado y completo, menos flexible, menos susceptible de aceptar variaciones que un diseño previo confeccionado expresamente para un encargo concreto; a pesar de ello, las alusiones a un producto finalizado terminaban siendo bastante dúctiles, ya que podían complementarse con referencias a otras obras o con precisiones y cambios respecto al proyecto original: lo que en principio parecía una limitación difícil de salvar resultaba ser un recurso mucho más manejable de lo que se preveía (y es lógico que fuese de esta manera, ya que se consideraría especialmente operativo cuando se utilizó tantas veces en la capitulación de obras).

Aun así, resulta complicado determinar cuál era el grado de parecido que se exigía cuando en un contrato se estipulaba que una pieza debía obrarse a imagen de otra, porque siempre no parece demandarse la misma fidelidad al modelo: en ocasiones las referencias a otra obra son muy vagas, limitándose a estipular que el objeto contratado se haga “segons”³³¹, “simili modo”³³², “axi be e amills si mills porem com (...)”³³³; otras veces, sin embargo, los motivos a imitar aparecen detallados de modo casi exhaustivo³³⁴. Para llegar a conclusiones más precisas hace falta revisar detenidamente la documentación estudiada referente a Valencia en los años que median entre finales del siglo XIV y la mitad del siglo XV.

Las noticias que dan cuenta de alusiones a otras obras en el contrato de productos artísticos se refieren en su mayoría a piezas relacionadas con la pintura (casi un 40% sobre el total) y con la rejería (alrededor de un 30%). Para explicar el claro predominio de estas actividades sobre otros oficios artísticos igualmente importantes en la época, como fueron el bordado (sólo dos casos entre treinta y ocho), la orfebrería (tres ejemplos), la arquitectura (una única alusión), la vidriería (dos menciones) o la talla en madera (tres; tal vez habría que sumar a esta cantidad la mayoría de noticias referidas a la pintura, porque éstas suelen hacerse eco del

³³⁰ Como ejemplo de estas salvedades: en lo referente a estructura general de la obra, vid. doc.70; para la iconografía, vid. doc. 45; sobre materiales, vid. doc. 74; y en lo que atañe al acabado, vid. doc. 82.

³³¹ Vid. doc. 66.

³³² Vid. doc. 45.

³³³ Vid. doc. 38.

³³⁴ Vid. doc. 83.

contrato de un producto mixto como era el retablo³³⁵), hay recordar de nuevo las características de la bibliografía consultada, compuesta, sobre todo, de artículos y libros redactados a partir de la investigación en el Archivo de la Catedral de Valencia, donde durante los años que comprende este trabajo comenzó a emprenderse la renovación del mobiliario litúrgico de algunas capillas a cuenta de los beneficiados que cobraban las rentas instituidas en ellas (una renovación de este tipo comprendía casi indefectiblemente el encargo de un retablo y una reja nueva, además de reparaciones arquitectónicas, copia de libros de culto y confección de ornamentos litúrgicos). Estas actividades dejaron la debida huella en la documentación catedralicia, y fueron convenientemente transcritos y estudiados por los investigadores de fines del XIX y primera mitad del XX que escribieron el grueso de la bibliografía anterior, cuyo interés por elaborar un corpus de autores y obras del arte valenciano cuatrocentista (especialmente en lo que se refiere a la pintura) hay que reiterar. Esta distribución de porcentajes es muy similar a la que resultaba del estudio de las noticias que daban cuenta del empleo de *mostres*. Parece probable, pues, que lo que a través de los datos revisados se dibuja como más propio de la pintura y la rejería fuese en realidad una práctica extendida por igual en otros oficios artísticos, sólo oscurecida parcialmente por la selección de fuentes que investigaciones precedentes llevaron a cabo.

Para precisar hasta qué punto la referencia a otra obra en un contrato fue una fuente visual que seguir con fidelidad o simplemente un hito que señaló al artífice la calidad media que debía presentar el artículo convenido hay que indagar en las razones que condujeron al patrono a escoger una pieza determinada como modelo. Quizás las variables que contribuyan de manera más efectiva a establecer qué motivos fueron esos sean las que se articulan alrededor de los conceptos de prestigio y disponibilidad. En principio, se podía elegir como referente una obra que:

- estuviese en el mismo lugar en el que iba a disponerse el producto contratado.

³³⁵ De hecho, la única excepción es el contrato de una pintura mural (la Piedad) entre el párroco de iglesia de la Santa Cruz y Marçal de Sas (doc. 9).

- estuviese en un lugar significativo.
- hubiese sido hecha por el mismo artífice que se había contratado.
- hubiese sido hecha por un artífice reputado.
- hubiese sido costeada por un patrón de prestigio.

A estas opciones cabría añadir, con cierta cautela, una más, en la que el modelo es el pie forzado que constituye la propia obra a medio acabar o necesitada de reparación. Se estaría, en estos casos, ante una variable que escapa a la constante general de la referencia a otras piezas para concentrarse en la continuación o la restauración de un mismo producto, sirviendo lo completado hasta el momento como fuente visual para las tareas que deben llevarse a término (ejemplos de ello son los documentos 6, 60, 61, 74, y 75, que luego se examinarán con más calma).

Antes de continuar con el análisis de estas variables conviene hacer una aclaración. Es obvio que las razones concretas por las que se escogió una obra como referente no suelen emerger de la documentación. En ella muy rara vez se hace mención de las características formales que se consideraban más sobresalientes y dignas de imitación en el producto que se proponía como fuente visual³³⁶. En los contratos sólo se explicitan los rasgos del modelo útiles para identificarlo con precisión. Se trabaja, por ello, con las alusiones que al promotor y al artífice les servían para entenderse sin lugar a equívocos. No obstante, hay que decir que, por un principio elemental de economía, ya sólo el hecho de escoger unos datos y no otros para señalar qué obra debía seguirse es bien significativo, y proporciona un buen punto de partida para explicar los posibles motivos que intervinieron en la elección de la fuente visual, aunque en las noticias transcritas no se dé cuenta de ellos abiertamente.

Así, el cómputo de casos y el cálculo de porcentajes sobre las variables anteriores permiten establecer, con las reservas indicadas en el párrafo precedente, algunas conclusiones. En primer lugar destaca muy llamativamente la importancia

³³⁶ El único ejemplo del que se tiene constancia es el contrato del retablo de Bocairant por Pere Cabanes, Nicolau Falcó, Martí Cabanes y el carpintero Damià Gonsalbes, fechado el 16 de diciembre de 1515 (que no se ha recogido en el anexo documental por alejarse en exceso de la cronología que comprende esta tesis). En las capitulaciones se indica que el tabernáculo del retablo deberá ser como el del altar mayor de la iglesia de Santo Tomás, “per ço quel dit tabernacle de dita esglesia es lo pus bell e mes be proporcionat de tots los que son en les parroquies y esglesies de Valencia”. Noticia transcrita en Luis CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *AAV*(1971), p.27.

que parece concederse al lugar en el que está situada la obra de referencia. Nada menos que un 70% de los casos registrados da cuenta de este dato. Como explicación a esta cifra tan elevada podría aducirse, en principio, una mera cuestión de lógica. Señalar la ubicación del modelo era un modo de identificación fácil y preciso: cuando no se tenía noticia de quién había encargado o quién había confeccionado la pieza, la única evidencia con la que se podía contar era la propia presencia del objeto en un lugar determinado. No obstante, la ignorancia de datos como los anteriores tuvo que ser harto dudosa, ya que el periodo que solía separar la confección de una obra y otra no era tan extenso como para dar lugar a la posibilidad de un olvido de tanta importancia. Será necesario, pues, buscar otro argumento que ayude a explicar la notable atención que en la documentación se dispensa al espacio que acoge la pieza a imagen de la cual debe obrarse el producto convenido.

Un promotor dispuesto a costear un producto artístico de cierta envergadura pensaría con alguna antelación las características que debería reunir la pieza en la que iba a invertir su dinero. Procuraría buscar algún referente visual que se ajustase a sus necesidades, y para ello se interesaría, preferentemente, por obras situadas en lugares de prestigio más que mediano, bien provistos de recursos económicos que garantizasen el encargo y la acumulación de objetos de calidad. La semejanza formal entre la obra contratada y cualquiera de estos productos comportaba, en cierto modo, la extensión paralela de la carga de valores inherente a piezas de este tipo, de todo lo que pudiera derivarse de su situación en un espacio privilegiado (valor económico, buena factura, etc.). Así, la mención de estos lugares en las noticias transcritas parece apuntar más hacia una especial valoración de los mismos que a un olvido circunstancial de otros datos que impidiesen la inclusión de informaciones más concretas.

Esta propuesta queda reforzada tras la revisión de los espacios de la ciudad de Valencia en los que, según la documentación consultada, se fijó preferentemente la atención de los promotores, a saber: la capilla de los Montcada en el monasterio de la Virgen María de Jesucristo (doc.83), la iglesia de Santa María de la Merced (doc.50), la capilla d'En Agostí en la iglesia de San Agustín (doc.45), la iglesia de los Santos Juanes (docs. 20 y 21), la iglesia de San Bartolomé (doc.17), la capilla de Na Menargues en Santo Tomás (doc.23), el monasterio de la Trinidad (doc.26), la

iglesia de la Cartuja de Portaceli (doc.34), la iglesia de la Santa Cruz (doc.14), la Sala de la Casa de la Ciudad (doc.9) y, sobre todo, la Catedral, que concentra más de la mitad de referencias (quince sobre un total de veintiséis). Todos estos lugares, exceptuando uno (la Sala de la Casa de la Ciudad, que también se inserta en un entorno muy significativo, aunque de valor cívico) resultan ser parroquias, monasterios y conventos especialmente importantes en la capital del Reino durante la primera mitad del XV. Así, un estudio exhaustivo de este tipo de noticias proporcionaría una cartografía bastante detallada de los lugares que en la ciudad albergaron obras valoradas y capaces de convertirse en referentes cuando de confeccionar objetos con valor estético se trataba.

Entre los casos anteriores, no obstante, hay algunos que aluden a piezas situadas en el mismo espacio donde se piensa ubicar el producto que se encarga (algo más de un tercio del total de documentos estudiados). En estas ocasiones es difícil discernir si el modelo se escoge por motivos de cercanía y semejanza del espacio arquitectónico en el que se va a disponer la pieza o por razones asociadas al valor y a la consideración en que se tiene ese mismo lugar. La elección de una posibilidad u otra se hace tanto más difícil cuanto más se piensa que en la mayoría de ejemplos el sitio de destino del objeto convenido es la Catedral de Valencia (con una sola excepción, el documento 83, que consiste en el contrato de una reja que debe ser colocada en el monasterio de la Virgen María de Jesucristo), y más concretamente, sus capillas. En estas circunstancias, el recurso a la imagen de otras obras situadas en un contexto semejante simplificaría considerablemente los tratos entre patrono y artesano: se trataría de espacios de dimensiones muy parecidas, con una disposición del mobiliario litúrgico y unas necesidades de culto similares, aunque la dotación económica de los beneficios instaurados en ellos marcara diferencias considerables en el numerario disponible para invertir en su conservación y embellecimiento³³⁷.

Examinando con algo de detenimiento estas noticias es posible advertir que a lo largo del siglo XV las capillas de la Catedral no cesaron de adornarse y de repararse. Hay noticias, escalonadas en el tiempo, que apuntan a la renovación casi

³³⁷ Al respecto, vid. PUCHADES I BATALLER, p.157: “Superiors encara són els extrems en la Seu, on els 155 beneficis que declara van dels 46 sous del benefici de Sant Gil als 770 del de Santa Magdalena; cal assenyalar, però, que sols 12 estan per sota dels 100 sous mentre que 18 superen els 600 sous i 15 els 700”.

total de al menos tres de estos recintos. El 26 de febrero de 1400 Rodrigo de Heredia, sacristán de la Seu, contrata una reja y un retablo para la capilla de Santa Margarita con Aloy de Manso, *manyà*, y Pere Nicolau, pintor (docs. 11 y 10, respectivamente)³³⁸. Pere d'Artés, canónigo y pavorde de la Catedral, encarga, el 18 de diciembre de 1414, la construcción o el completo remozamiento de la capilla de San Juan Bautista (doc.24). A este contrato seguirán otros en los que se acordará la realización de un retablo y de una reja (docs. 26 y 29), prolongándose las obras hasta 1417³³⁹. Finalmente, se sabe que existió la intención de renovar la capilla de San Pedro al menos desde 1465 (doc.70), cuando se decide la talla de algunos de los elementos que compondrán su retablo. El grueso de encargos llega, no obstante, de abril a septiembre de 1467, cuando se reitera el compromiso anterior (doc.72), se confía la pintura de esa estructura a Joan Reixac (doc.73), se acuerda la confección de una reja (doc.74), y se conviene en reparar las vidrieras ya existentes (doc.75). Se sabe que el comitente que estuvo detrás de todo este proceso fue el canónigo Antoni Bou³⁴⁰, aunque las capitulaciones publicadas de estos productos omitan su nombre (debido a la transcripción sesgada de la documentación que en ocasiones tuvieron por costumbre practicar los estudiosos que comenzaron a articular una historia del arte valenciano medieval a partir de la investigación archivística se corre el riesgo de dar como anónimas obras que sí tienen un contexto documental preciso; esta circunstancia da lugar a lagunas sumamente inoportunas, aunque permita conocer, de todos modos, la identidad de patronos con gusto muy definido como fueron Rodrigo de Heredia, Pere d'Artés y Antoni Bou, los cuales vendrían a sumarse a la nómina de promotores relacionados con la Catedral especialmente activos en aquellos años, ya detallada en páginas anteriores). Las noticias reseñadas también darían cuenta del diseño de proyectos que se extienden en el tiempo, planificados cuidadosamente con bastante antelación (puede que este espaciamiento fuese en realidad forzoso, condicionado por la financiación, aunque sabiendo cuál era la cotización habitual de los beneficios catedralicios, y cuál la frecuencia de su acumulación, resultaría llamativo que las

³³⁸ El Cabildo cedió la capilla a Rodrigo de Heredia en 1400, quien prometió dotarla con rejas, retablo, cáliz, vestimentas sacerdotales y otros ornamentos necesarios para el culto. Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.311.

³³⁹ El patronato de la capilla de San Juan Bautista se concedió a Pere d'Artés en 1414. De la pintura del retablo que talló Jaume Spina se encargó Jaume Mateu. Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, pp.302-303.

³⁴⁰ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, pp.278-283.

obras se ralentizaran por falta de capital). Esta renovación constante de los distintos espacios de culto propiciaría la creación de una red de referencias mutuas, de una especie de metalenguaje del que se tiene evidencia a través de la concepción de espacios enteros a imagen de otros y del encadenamiento de alusiones conformando series.

En lo que al primer aspecto se refiere, consta el ejemplo de las capillas de San Juan Bautista y de Santa Ana: cuando entre 1414 y 1415 Pere d'Artés contrata la construcción de una capilla “en lo loch de la capella de sent Johan Batiste” y la talla de un retablo para la nueva obra (docs. 24 y 26), toma como modelo, por dos veces, la fábrica de la capilla de Santa Ana, situada entre el actual altar de San Vicente Mártir y la puerta de los Apóstoles. Si en la construcción parece seguirse fielmente el modelo (tamaño, disposición de la estructura, número de imágenes), en el caso del retablo la semejanza se detiene en las medidas, ya que para lo demás se remite a una *mostra* dibujada en un papel y a fragmentos de otras piezas (el banco del altar de la Virgen del monasterio de la Trinidad y el antealtar de la capilla catedralicia de San Blas). Este último dato hace pensar que quizás esta concatenación de encargos con el mismo referente fue una circunstancia favorecida por las dimensiones similares de los espacios reservados a estas dos capillas. Esto no elimina, de todos modos, la intervención de otras razones en la elección del modelo, como su renombre o la calidad de los objetos que atesoraba. De hecho, el patronato de la capilla de Santa Ana en los años inmediatamente anteriores a las reformas impulsadas por Artés lo ostentaba Gil Sánchez Muñoz, pavorde de la Catedral y después antipapa con el nombre de Clemente VIII³⁴¹. La importancia de un canónigo de estas características, y las obras que probablemente promovería serían motivo suficiente como para convertir el recinto situado bajo su patrocinio, cuanto menos, en un espacio llamativo.

El segundo indicio de la red de alusiones que a través de los contratos de obras destinadas a la Catedral puede entreverse es la conformación de series de piezas hechas “a imagen de”. Se dispone de un ejemplo claro de ello en el encargo

³⁴¹ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, pp. 328, 498 y 499. Hay constancia de que el 28 de septiembre de 1386 fundó un beneficio en la capilla de Santa Ana el canónigo Gil Sánchez Muñoz, oriundo de Teruel. El 1 de julio de 1405 fundó otro en el mismo lugar su homónimo y sucesor, Gil Sánchez Muñoz el menor, después antipapa (1423-1429) y obispo de Mallorca hasta su muerte, en 1446. Se pueden suponer vínculos muy estrechos entre esta saga de clérigos y el patrocinador del carísimo retablo (475 florines) encargado a Pere Nicolau en 1404 para una iglesia turolense, “Gil sanchez de les vaques draper de Terol” (doc.14).

de rejas para capillas a lo largo del primer tercio del siglo XV: en 1412 se compromete la confección de una reja para la capilla de San Blas (doc.22), la cual debe obrarse a imagen de la de Santa Margarita, contratada en 1400 (doc.11). Ésta, a su vez, debía ser de la altura de la reja de la capilla de Santa Lucía (no se dispone de fecha para la confección de esta última pieza, aunque se sabe con seguridad anterior a 1397³⁴²). La relación entre estos dos últimos productos puede explicarse a partir de su vecindad: ambos estaban situados en espacios contiguos del crucero de la Catedral³⁴³ (la capilla de San Blas, hoy bajo la advocación de Santo Tomás de Villanueva, estaba algo más alejada, en el lado de la Epístola³⁴⁴). Otra seriación de similares características, aunque de menor alcance, es la que pone en conexión la reja de la capilla de San Agustín con la de la capilla de Santa María Magdalena, a imagen de la cual debía hacerse (doc.44). Al margen del seguro prestigio de la capilla de la Magdalena, derivado de su condición de sede del beneficio más caro de la Catedral (770 sueldos de renta anual)³⁴⁵, se sabe que estos dos recintos, situados en el crucero, quedaban prácticamente enfrente³⁴⁶. Pueden proponerse como razones para la semejanza, entonces, motivos asociados a la cercanía y al prestigio del modelo, y también a la voluntad de unificar, en lo posible, el espacio interior de la Catedral, disponiendo un cierre similar para capillas próximas.

Las mismas conclusiones podrían ser válidas para otros productos artísticos. Se tiene conocimiento, al menos, de que en 1405 se contrata un retablo para la capilla de San Bernabé que debe hacerse a imagen del de Santo Tomás (doc.15): las dos capillas estaban en el trascoro, aunque en lados diferentes³⁴⁷. No obstante, el imperativo de uniformidad siempre sería mucho menor en objetos colocados en el interior de estos recintos que en las rejas que los separaban del espacio de circulación abierto a los fieles, en las que se buscaría cierto parecido, siempre

³⁴² Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, pp. 312-313.

³⁴³ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, pp. 310-312.

³⁴⁴ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p. 294.

³⁴⁵ Vid. nota 102.

³⁴⁶ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, pp. 305-306. Aunque quede fuera de la cronología que abarca esta tesis, hay otro ejemplo similar a los anteriores del que hay que dar cuenta. El documento se fecha en 1491, y consiste en las capitulaciones de la reja que costea Jeroni Roig para la capilla catedralicia de San Mateo, situada en el trascoro, entre la de San Honorato y la del Descendimiento. La obra debe hacerse “consemblant del rextat de la dita capella del devallament” (doc.82).

³⁴⁷ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p. 358 y 365.

dentro de la dinámica de emulación y superación que es propia de los encargos artísticos de la época.

Una indagación más amplia y sistemática sobre los nombres de artífices y patronos asociados con la renovación de capillas catedralicias seguramente conduciría a la explicación de las razones que estaban detrás de algunas de las relaciones de semejanza que asoman en la documentación. Este estudio, necesitado de una dedicación y un espacio que no se pueden dispensar aquí, contribuiría a dibujar de manera más precisa cuál era el aspecto concreto del interior de la Seu, y a ahondar en la caracterización de las individualidades más importantes que tuvieron este lugar como entorno habitual, generando encargos que luego fueron considerados como referentes en la confección de otra obra.

El estudio del tema, no obstante, no termina en la Catedral. La lectura de las noticias transcritas pone de relieve aún otro esquema de comportamiento que parece ser frecuente: cuando se contrata una obra para una población se suele buscar el modelo en alguna iglesia de la ciudad de Valencia. Así, Pere Capellades contrata en 1392 la cruz procesional de la parroquia de Ontinyent, que debía ser similar a la cruz mediana de la Catedral (doc.4); en 1410 el mismo orfebre se compromete a obrar un objeto de parecidas características para Torre de Càrcer, tomando como referente la cruz de los Santos Juanes (doc.20); Joan Çalamança, en el mismo año, asume el encargo de una cruz de plata para la parroquia de Castelló de Xàtiva, a condición de que fuese semejante, de nuevo, a la de los Santos Juanes (doc.21). Esta última pieza debió ser especialmente valorada, y probablemente también de reciente factura, a juzgar por la convergencia, en un espacio muy corto de tiempo, de referencias que la estiman apta para servir como modelo de otras obras. Además, en 1407, Jaume Tarragona, párroco de Riola, contrata con Antoni Peris un retablo para la iglesia del lugar a imagen del de la parroquia de San Bartolomé de Valencia (doc.17). El espacio urbano reunía una concentración importante de lugares de culto y obras artísticas, la mayor en muchos kilómetros a la redonda. No es extraño que, por motivos prácticos y razones de prestigio, los comitentes con alguna ambición de poblaciones más o menos cercanas se dirigiesen a la ciudad para elegir un modelo que se ajustase a sus necesidades, asegurando a la vez cierta calidad y renombre en la resolución de su encargo. Éste se sabe un fenómeno que trasciende ampliamente los límites del Reino de

Valencia, apareciendo documentado ya desde fechas muy tempranas: en 1260 el pintor barcelonés Bernat contrata, junto con Pere Martí de Burgos, una obra mixta de escultura y pintura para el pueblo de Guissa, tomando como referente una pieza existente en Santa María del Mar³⁴⁸.

Cuando de identificar el modelo se trata, en los documentos en ocasiones se adjunta al lugar donde se encuentra situada la obra de referencia el nombre del patrono que costeó su confección. Se dispone de este dato en una quinta parte de las noticias transcritas, habitualmente como complemento indispensable que ayuda a individualizar la pieza en un contexto donde la anexión de varios espacios de culto podría dar lugar a confusión (la Catedral, parroquias, monasterios, conventos, etc.). Los nombres que se derivan de estas noticias son los de Na Prades (doc.66), Na Menargues (con capilla en Santo Tomás, doc.23), los Montcada (con capilla en el monasterio de la Virgen María de Jesucristo, doc.83), En Agostí, “especier” (con capilla en la iglesia de San Agustín, doc.45), Bernat Carcí (doc.15) y Hugo de Llupià, obispo de Valencia (docs. 31 y 32)³⁴⁹. En este último caso sólo se aporta el nombre del comitente como señal suficiente para identificar el modelo, sin proporcionar más datos.

Esta parquedad de la documentación, que sólo suele explicitar la ubicación del producto que sirve como referencia, añadiendo eventualmente el nombre de su promotor, puede explicarse a partir de un conocimiento previo de la pieza que se proponía como modelo por parte del patrono y del artífice que contrataban la obra nueva. La redacción de los textos notariales es meticulosa, pero no se extiende en datos superfluos; si se ahorra nombres, es porque considera que la indicación es suficientemente precisa como para que ninguna de las dos partes se llame a engaño. A pesar de ello, no deja de resultar significativo que las dos vías utilizadas casi en

³⁴⁸ Vid. YARZA LUACES, “Artista-artesano en el gótico catalán, I”, en *Lambard III* (1987), p.134: “Detrás del encargo [el de Guissa] se pueden adivinar algunas cuestiones. La primera, que, muy probablemente, Barcelona tiene prestigio suficiente como para atraer a gentes de fuera en busca de artistas que aquí están asentados. Sobre todo, si lo están tan estratégicamente como Bernat. Además, porque ese mismo prestigio hace que el encargo se haga “al modo de”. Esto es, que lo que existe en la ciudad es envidiable y susceptible de repetirse”.

³⁴⁹ Jaume Spina y Gonçal Peris, cuando contratan, cada uno por su lado, la talla y la pintura de un retablo para la iglesia de Santa Catalina que en 1418 encarga Maties Martí (docs. 31 y 32), prometen hacerlo “sicut illud retabulum quod feci pro domino episcopo Valentie vel de meliori opere si potero facere”. Aunque no se especifique el nombre del prelado, en esas fechas el titular de la sede valentina era Hugo de Llupià.

exclusiva para señalar qué pieza debe seguirse sean la alusión al lugar donde se sitúa y al promotor que la financia. En este orden de cosas, parece que la autoría del modelo sea algo poco menos que anecdótico. No se tuvo que considerar un dato especialmente relevante, ya que se omitía por sistema frente a otras informaciones. En ningún caso se hace referencia al tema en las noticias revisadas, a menos que el operario que se contrate sea el mismo que quien confeccionó la obra primera. En estas ocasiones sí se puede afirmar que el comitente buscó asegurarse el resultado apetecido mediante el recurso al artífice que se sabía capaz de satisfacer sus exigencias.

Hay constancia de cuatro noticias en las que se explicita esta circunstancia: en 1399 Marçal de Sas contrata con Francesc de la Sella, párroco de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, la pintura de una Piedad y de varios santos en la pared de dicho templo, a imagen de la obra que él mismo pintó en la Sala de la Ciudad (doc.9); en 1400 Pere Nicolau se compromete con Rodrigo de Heredia, sacristán de la Catedral, a pintar un retablo para la capilla de Santa Margarita, que debe ser tan bueno o mejor que el de Santa Águeda, hecho por el propio Nicolau (doc.10); en 1418, Jaume Spina y Gonçal Peris contratan con Maties Martí, por separado, la pintura y la talla de un retablo que debía ser igual que el que obraron para el obispo de Valencia (docs. 31 y 32). A estos cuatro documentos cabría añadir otro en el que no se explicita la identidad única del autor de la obra contratada y de la pieza que sirve como modelo, aunque es posible conocerla gracias a la transcripción de los dos contratos que la prueban³⁵⁰: en una fecha indeterminada, Joan Ponç se compromete a hacer una reja para una capilla de San Vicente “semblant d’hun [rextat] ques nomena de mossen benet en la verge maria de Jhs, del modo e manera d’aquell”. Se sabe que fue precisamente Joan Ponç el autor de esta obra, contratada el 10 de marzo de 1492 (doc.83). El ejemplo hace pensar en la posibilidad de más omisiones de datos de este tipo en la documentación de la época. En las noticias reunidas para este trabajo hay dos casos en los que esta circunstancia parece especialmente probable. En las capitulaciones del retablo para la iglesia de San Juan Bautista de Teruel (doc.14) se advierte una vinculación particular entre la obra y el retablo de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, cuya factura parece que todavía está en marcha (en el documento se dice que “al menys sia a tal com lo retaule ques

³⁵⁰ Vid. SANCHIS SIVERA, “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, en *AAV*(1922), pp. 98-100.

fa en la dita ecclesia de Sta Creu”, utilizando el presente). El comitente, Gil Sánchez, delega en los obreros de esa parroquia para comprobar que todo se lleva a cabo según lo convenido, haciéndolos responsables, en cierta forma, de un proceso paralelo al que están supervisando en razón de su cargo. El pintor, Pere Nicolau, debe suministrar madera y todo el material necesario al carpintero que talló la estructura de la obra valenciana, con lo que se supone que conocía la identidad del operario y mantenía cierta relación profesional con él. La constancia de que en aquel mismo tiempo se estaba confeccionando un retablo para la Santa Cruz, y de que el artífice contratado para la obra de Gil Sánchez debía conocer y tratar al carpintero de la pieza propuesta como modelo hacen pensar sobre la posibilidad de que el pintor de un producto y de otro fuesen la misma persona.

El segundo ejemplo en el que parece probable que modelo y obra estuviesen confeccionados por el mismo autor es el contrato de una capa de coro entre el bordador Bernat Munt y el sacristán de la Catedral Rodrigo de Heredia (doc.27). En el documento se estipula que los ángeles de la capa deberán hacerse “segons la manera del capell de sant Jacme qui es en lo drap vermell del altar major”. Munt había trabajado anteriormente para la Catedral, en 1409 (doc.19). Esta vez se le había confiado la confección de un palio precisamente “a obs de davant laltar major de la dita Seu”, en el que también debían figurar ángeles con los *arma christi*. La ubicación y algunos de los motivos que presentaba esta pieza coinciden con los del paño rojo que se propone como referencia en las capitulaciones de la capa que financia Rodrigo de Heredia. Sin contar con más datos que identifiquen de manera definitiva este modelo, parece lógico suponer que en 1416 se volvió a contratar al mismo artífice que ya trabajó para un lugar tan destacado como el altar mayor, donde se situaba el mencionado “drap vermell”, utilizando, además, las mismas figuras que constaban en él, y que también debían adornar, porque así lo exigía el comitente, el nuevo encargo.

Aunque el cotejo de documentos permita llegar a conocer casos en los que no se explicita que modelo y objeto contratado son de una misma mano, resulta evidente que no es posible hacer extensiva esta circunstancia a la totalidad de ejemplos que dan cuenta de una relación de parecido entre obras. Una muestra especialmente llamativa de ello es el contrato del retablo para la capilla catedralicia de San Bernabé, fechado en 1405, y firmado entre Pere Nicolau y el albacea de

Francesc Sossies, párroco de Albal (doc.15). En el acuerdo se estipula que el pintor deberá obrar la pieza “axi be e mils si pot com lo retaule de Sent Tomas apostol que feu fer Mossen bernat Carci en la dita seu”. Se sabe que este retablo de Santo Tomás había sido pintado por Marçal de Sas alrededor de 1400 (cobró, el 20 de marzo de ese año, diez florines como última parte del pago por su trabajo)³⁵¹. La noticia no sería tan significativa por la distinta autoría de las dos obras (hay muchos más casos de este tipo) como por la identidad concreta de los artífices implicados en ellas. Nicolau y Sas fueron dos de los pintores más reputados de Valencia en un momento en el que la actividad pictórica en la ciudad estaba experimentando una mutación de largo alcance. Llegó a ser capaz, en poco tiempo, de producir objetos que podían resistir la comparación con otras obras hechas en centros europeos de primera línea. Resulta cuanto menos curioso que se pida a un profesional de probada eficiencia, como era Nicolau, quien había contratado por dos veces obra para la Catedral (los retablos de Santa Águeda –probablemente su carta de presentación en la Seu- y Santa Margarita³⁵²), había sido elegido por un comitente de las características de Bernat Carsí para pintar un retablo que tenía por destino una parroquia del obispado de Tortosa³⁵³ y, sobre todo, se había hecho cargo de uno de los retablos más caros de los que se tiene noticia (recibió cuatrocientos setenta y cinco florines de Gil Sánchez³⁵⁴), trabajar siguiendo las directrices de una obra ajena, aunque fuese un producto de calidad. La perplejidad que provoca la situación debe hacer pensar sobre el grado de semejanza que se exigía con una cláusula como la que obligó a Pere Nicolau a obtener iguales o mejores resultados que Sas en la confección de un tipo de objeto que estaba más que acostumbrado a elaborar: indicaciones de esa clase harían referencia a la estructura de la pieza y a la calidad de la factura, pero no al modo concreto de hacer de cada artífice. Resulta costoso creer a Nicolau esforzándose por imitar de cerca el estilo de su colega disponiendo de un repertorio de formas que la sucesión de encargos anteriores había consagrado como especialmente satisfactorio. Así, la referencia a otra obra en este caso parece ser más una señal que situaba las exigencias del patrono a un nivel preciso, una demanda de réplica que afectaba a la estructura de la pieza,

³⁵¹ Vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, p.28.

³⁵² Vid. doc. 10.

³⁵³ Vid. doc. 12.

³⁵⁴ Vid. doc. 14.

dimensiones, talla y calidad de los materiales, que una reproducción detallada que incluyese también lo que en un objeto como el retablo pudiese haber de característico y propio del taller que asumió la fábrica de la pieza primera. Además, en esta relación de semejanza seguramente intervinieron otras razones, como la probable similitud en dimensiones y decoración de las capillas de San Bernabé y Santo Tomás, las dos situadas en el trascoro. Esto pudo propiciar, como ya se ha apuntado anteriormente, la repetición de un mismo modelo de retablo en ambos espacios.

Por último, queda por estudiar una variable que en páginas anteriores se proponía examinar con cierta cautela, ya que no implica alusiones a otras obras, sino la obligación de continuar o reparar una pieza ya mediada o estropeada, aprovechando en ocasiones parte de los materiales del producto antiguo. En estos casos ya no habría un referente a imagen del cual iniciar y terminar un proceso productivo, sino un pie forzado al que se debía adaptar lo que a partir de entonces se añadiese. En la documentación consultada hay constancia de cinco noticias de este tipo. Tres de ellas aluden a retablos: en 1395 Pere Nicolau se compromete con Pere Soler a terminar uno para la capilla de San Lorenzo del convento de Predicadores de Valencia, comenzado a pintar por Guillem Cases, y concluido en algunas de sus partes (doc.6); en 1444 Joan Reixac contrata la terminación de otro ya comenzado por Jacomart -quien había tenido que marchar a Nápoles, requerido por el Rey- con Domènec Peral y Mateu Cristòfol, albaceas de Bernat Peral, vecino de Burjassot (doc.60); en el mismo año el Justicia de la ciudad de Valencia, Joan Mercader, insta a Gonçal Sarrià a terminar un retablo para la iglesia de San Miguel de Murcia, a petición de Joan Alvaro, procurador del párroco de dicha iglesia (doc.61: en el contrato se había estipulado que si el encargo no se concluía a tiempo el comitente podía encargar a otros pintores que terminasen la obra según se había comenzado, corriendo con los gastos Sarrià). Acabar piezas comenzadas por otros operarios que interrumpieron su labor debido a diversas incidencias (viaje, defunción, enfermedad, cambio de parecer del promotor ante el incumplimiento de lo pactado, etc.) parece ser un cometido que los pintores de la época asumieron con alguna frecuencia. No lo desdeñaron incluso aquellos que se tienen por más reputados, apartando cualquier consideración asociada al concepto

de autoría (lo que dice bastante sobre el carácter eminentemente utilitario que presidía la confección de un objeto que hoy se bautiza como artístico). Otros dos documentos hacen referencia a trabajos parecidos en rejería y vidriera: en 1467 Guillem Aloy y Joan Aloy (alias Pont), *manyans*, contratan la reja de la capilla de San Pedro de la Catedral, aprovechando parte de la obra antigua (doc.74: “Primo que lo rexaat vell serveixca ço es lo vergam los dos pilars del portal ab amortiments ab tres travesses que huy son en lo dit rexaat”); el mismo año, Arnau del Morer contrata la reparación de las vidrieras antiguas y la confección de unas nuevas para la misma capilla, procurando unificar obra preexistente y añadidos (doc.75: “e axi que tot lo ques fasa en les vidrieres velles lo que ab lo nou o manera que es mostre tot una obra axi lo afegit como lo vell”).

A pesar de las excepciones anteriores, la referencia a otras obras era, en lo sustancial, la herramienta de la que se servía el patrono cuando quería asegurarse de modo particular el aspecto final de la pieza, reduciendo más o menos, según los casos (fuese la semejanza parcial o no), el margen de iniciativa que parecía tener el artífice cuando el contrato se hacía aportando una *mostra*³⁵⁵. El hecho de disponer de una obra totalmente terminada como modelo suponía más instancias a las que el artesano debía atender (tamaño, calidad de los materiales, acabado, etc.), aun en los casos en los que las capitulaciones eran casi un eco minucioso de las características de la pieza de referencia. Ésta se convertía así en un acicate para el artífice, puesto que era un agente externo en función del cual se iba a evaluar su trabajo. En la

³⁵⁵ En este punto hay que dar cuenta de una circunstancia que reforzaría en cierto modo la definición de la *mostra* de un retablo como un dibujo referido eminentemente a su estructura y a la disposición de sus tablas. En la documentación reunida despuntan tres casos en los que se contrata la pintura de un retablo ya construido y tallado (docs. 15, 32 y 45). En los tres se utiliza la referencia a otras obras, sin constar el uso de *mostres* (no habría necesidad de ellas, porque los aspectos para los que servían de referencia habían sido ya trabajados y resueltos por el carpintero). El contrato del retablo para la iglesia parroquial de Guardiola, encargado a Lluís Borrassà, y transcrito por Judith BERG SOBRI (pp.274-277), informa de un ejemplo similar para el área catalana. No obstante, todavía quedaría un cabo suelto: si la estructura y la talla de la pieza ya estaban hechas, cabe preguntarse por qué se continuaba proponiendo como modelo otra obra, y en qué debía imitarse esta última, puesto que la parte que se había realizado ya era precisamente la que se solía ser objeto de copia. En el retablo que contrata Felip Porta con Castellana de Vilanova (doc.45) parece ser que el modelo también debía seguirse en su iconografía, con algunas salvedades. No se puede decir lo mismo del encargo del albaacea del párroco de Albal para la capilla catedralicia de San Bernabé (doc.15), en el que los aspectos a imitar debían ser otros, quizás relacionados con la calidad de los materiales y el cuidado de la factura, ya que los asuntos que se debían representar eran diferentes a los que figuraban en la pieza de referencia. Del retablo del obispo de Valencia que Gonçal Peris debía igualar o superar (doc.32) nada se sabe, por lo que es de momento imposible describir la relación de semejanza que podría haber unido a estas dos obras.

documentación esta clase de objeto se identificaba escuetamente, mediante una mención a su ubicación o al promotor que había sufragado su fábrica, dejando de lado casi sistemáticamente aspectos como su autoría o su fecha de ejecución (este último dato aparece silenciado en todas las noticias revisadas, situando de esta manera al grupo de obras que sirvieron como modelo en un ámbito cronológico indeterminado que se supone no muy alejado del momento en el que se firma el contrato de la nueva pieza).

Lejos de comportar un acto simplemente mimético, la selección y propuesta de una obra concreta como modelo a imagen del cual debía confeccionarse otro producto implicó un proceso previo de observación y valoración de distintas posibilidades. Asimismo, la determinación de cuáles eran los aspectos particulares en los que debía seguirse la obra de referencia, la combinación de alusiones a varios modelos y la indicación de salvedades y excepciones dan cuenta del definido gusto y la claridad de ideas que solía implicar el manejo de objetos ya terminados como fuentes visuales. Ahondando en el estudio de las noticias que informan de ello se podría comenzar a establecer cuáles fueron las razones puntuales que intervinieron en la elección de una pieza u otra como referente, y a intentar deducir a partir de ellas qué valores se tenían por más preciados, por más dignos de imitación.

Los medios concretos que emplearon los artífices para hacer que su obra emulase o superase el producto propuesto como modelo se revisarán en páginas posteriores. De momento, se puede señalar que el recurso a algunos miembros del equipo de profesionales que trabajó en la confección de la pieza de referencia pudo ser una vía para conseguirlo (cuando de un retablo se trataba, y era el pintor quien figuraba como responsable de la toda la obra, quizás éste trató de que el mismo carpintero o el mismo dorador que habían trabajado sobre el modelo participasen en el proyecto), así como la toma de medidas sobre el producto acabado, la compra o la copia de *mostres* que pudieron haberse utilizado en el proceso de elaboración de la obra a imagen de la cual se tenía que trabajar (si es que efectivamente se conservaban después del cumplimiento de un contrato y podían estar a la venta), y la elaboración de apuntes y diseños directamente a partir del objeto terminado³⁵⁶.

³⁵⁶ Cennino CENNINI, en *El Libro del Arte* [Madrid (Akal), 2002], recoge dos prácticas que podían haber sido utilizadas en estas ocasiones, ya que informan de la copia sobre obras terminadas. La primera de ellas es el calco de una buena figura pintada en papel, tabla o muro, utilizando papel translúcido (capítulo XXIII, pp.52-53). La segunda es la reproducción de historias o figuras dibujadas en iglesias y capillas (capítulo XXIX, pp.56-57: “De cómo debes acomodar tu vida en

4.4. MODELOS FACTICIOS Y MODELOS GENÉRICOS

A pesar de que hasta ahora se ha venido separando el estudio de la *mostra* y de las referencias a otras obras, definiéndolas como medios diferentes de concretar la realización de una pieza y adaptarla al gusto del comitente, el empleo mixto de las dos vías en un mismo documento es un hecho frecuente. Estaríamos entonces ante una fuente visual facticia, compuesta por varios referentes en los que el artífice debe fijarse para completar su trabajo. En estos casos el promotor cobra un protagonismo casi absoluto en el diseño de un producto-tipo que imagina a voluntad, anexionando las partes más sobresalientes de otras obras, proponiendo que su encargo siga al modelo en aspectos concretos (medidas, calidad de materiales, iconografía), o demandando la elaboración de una *mostra* que represente de forma sintética el nuevo producto. Las tres variables pueden combinarse entre sí o darse a la vez.

En las noticias revisadas constan varios ejemplos de esta particular preocupación del patrono por señalar modelos y referentes exactos, por asegurar que su inversión tenga el mejor rendimiento posible (docs. 11, 14, 17, 29, 34 y 83). Un caso en el que el promotor apura casi hasta el límite el empleo de estos recursos es el contrato del retablo de la capilla de San Juan Bautista de la Catedral de Valencia (doc.26). En 1415 Pere d'Artés exige al carpintero Jaume Spina que construya y talle una pieza con las dimensiones del retablo de la capilla de Santa Ana, que la estructura general de la obra responda a una *mostra* que conserva alguien llamado Guillem, que el banco se haga siguiendo el del altar de la Virgen María del monasterio de la Trinidad, y el antealtar según el de la capilla de San Blas. Esta sobrecarga de referencias sólo puede explicarse considerando que partía de un patrono con una idea definida de lo que debía ser el retablo que iba a pagar,

beneficio de tu mano a la honestidad, y con qué compañía debes andar y de qué modo proceder a copiar una figura situada en alto”). Aunque, a juzgar por su título, este epígrafe esté preferentemente dirigido hacia la pintura mural, la reflexión sobre las proporciones y las sombras que recomienda antes de comenzar el proceso de trabajo podría hacerse extensiva a la copia de pintura sobre tabla. Hay que decir, no obstante, que Cennini presenta estas dos actividades como parte del aprendizaje de un pintor; son prácticas encaminadas, en realidad, a conformar un arsenal de modelos propio a partir de las obras de maestros con buen oficio. La excepcional conservación de un texto de estas características no autoriza la traslación sistemática de todas las técnicas que recoge a cualquier ámbito europeo ca.1400. A pesar de ello se puede suponer, con cierta cautela, que algunos modos de hacer estarían bastante extendidos y serían comunes a otros lugares, salvando las distancias que imponen particularidades propias del territorio en el que se redactó el tratado, como el predominio de la pintura mural.

capaz de poner en marcha y costear la renovación profunda del espacio de culto donde había instituido un beneficio en 1414³⁵⁷. Todas estas demandas debían ser satisfechas por un carpintero, Jaume Spina, al que se suponía capaz de responder a las estas expectativas con eficacia (este operario también contrató la talla del retablo de Maties Martí -doc.31-; según las capitulaciones de la obra, Spina habría trabajado antes en un encargo similar para el obispo Hugo de Llupià). El mismo Pere d'Artés recurre en otra ocasión a la combinación de *mostra* y alusiones a otras obras para definir el producto que mejor se ajusta a sus necesidades: en 1417 contrata con Antoni Gay la reja para cerrar la capilla de San Juan Bautista (doc.29). El artesano debía dibujar un diseño en pergamino y entregarlo a Artés, y obrar los barrotes del grosor de los de la reja de la capilla de Santa María, en la misma Catedral.

De nuevo, el promotor selecciona y señala varios modelos que el artífice debe seguir. Este modo de conformar un nuevo producto a partir de fragmentos y características de otras obras, por lo concreto de sus referentes y por lo específico de los motivos que estaban detrás de este tipo de elecciones (motivos que se han podido llegar a definir para algunos casos), queda bastante lejos del concepto de copia que se suele dar como válido para todo el arte europeo medieval. Generalmente, se considera que las referencias a otras obras eran evocaciones de objetos con especial valor (del tipo que fuese) que tenían una traducción formal un tanto vaga y, desde luego, fragmentaria, aunque sí suficiente como para cimentar la idea de que esa pieza se había hecho “a imagen de” y reunía valores similares a los de su modelo³⁵⁸. El carácter fragmentario de la semejanza es compartido, por

³⁵⁷ Cfr. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.493.

³⁵⁸ Vid. Enrica PAGELLA, “Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico”, en *Arti e storia nel Medioevo I. Tempi, Spazi, Istituzioni* (edición al cuidado de Enrico CASTELNUOVO y Giuseppe SERGI), Turín (Giulio Einaudi Editore), 2002, pp. 493-494: “Richard Krautheimer ha dimostrato in che modo, in questo passo, si riveli la concezione profonda che il Medioevo ha della copia, una *vilis figuratio*, rapportabile all'originale solo per via -potremmo dire- di analogie: la ripresa di qualche elemento, spesso prescelto per il suo valore simbolico, era sufficiente a evocare l'oggetto. [...] Questo netto spostamento di valori rispetto alla mentalità moderna rende per noi estremamente difficile riconoscere, fuori dall'esplicita menzione dei testi, i caratteri della copia medievale. Che forma avrà avuto, per esempio, il leone del portale di Cénac, realizzato a partire dal modello di Moissac (“leopardus sicut in portali ecclesiae Moissaci sculpatus”)? O il coro della chiesa di Saint-Aignan di Orléans, ricostruito intorno al 1020 a somiglianza di quello della cattedrale di Clermont-Ferrand?” [hay traducción castellana: *Arte e historia en la Edad Media*. Madrid (Akal), 2009, vol. I (*Tiempos, espacios, instituciones*)]. Aunque el carácter vago y parcial de las relaciones de semejanza que se proponen aquí, concentradas en aspectos que trascienden los valores formales, no coincidan con lo que puede deducirse de la

razones que resultan evidentes, con lo que aquí se denomina modelo facticio. A pesar de ello, no habría más puntos en común entre un tipo de parecido y otro, ya que la vaguedad con la que parecen tratarse los aspectos formales, o incluso su misma elisión, no son rasgos que caractericen a la relación de semejanza que aquí se está estudiando (se tendría que tener en cuenta, de todos modos, la naturaleza de los textos que fundamentan las ideas sobre fuentes visuales en otros ámbitos geográficos; probablemente, si los estudios referentes al tema se hubiesen apoyado en contratos bajomedievales, el resultado sería bastante distinto). Resulta claro, pues, que los esquemas operativos para el arte europeo de siglos anteriores no son aplicables a Valencia entre 1370 y 1450.

A pesar de que la precisión con la que se designan las obras que han de servir como referente en la confección de un producto artístico es una característica propia de la documentación consultada, en ocasiones se propone un tipo de modelo que no tiene entidad material concreta, y que se podría denominar genérico. No se trataría tanto de una fuente visual como de un arquetipo presente en el imaginario colectivo de operarios y patronos al que la pieza contratada debía responder. Ejemplo de ello es el compromiso, en 1405, de Guerau Gener y Gonçal Peris con Antoni Gaço, párroco de la iglesia de Almenara y albacea de Jaume Prats, párroco de Ontinyent, para pintar un retablo destinado a la capilla de Santo Domingo de la Catedral de Valencia. Los colores, el oro y el azul que se emplearán deberán ser de buena calidad “en manera de altres retaules semblants” (doc.16). En 1422 Pere Soler, iluminador de Valencia, contrata un Misal Mixto con los Jurats de Torrent. Probablemente había presentado ya un primer cuaderno de muestra, a imagen del cual debían decorarse todas las demás hojas (“los officis florejats enseguint la manera del primer quern”). El Misal, en todo caso, debía obrarse “bene et honorifice prout in similibus pertinet quequidem librum missale mixtum” (doc.36). Tal vez expresiones como las anteriores sean meras fórmulas contractuales mediante las cuales asegurar cierta calidad de materiales o acabado, y no se deba ir en su interpretación más allá de ahí; cabe la posibilidad, sin embargo, de que estas frases tengan un sentido más concreto, de que sean verdaderamente constrictivas y exijan que el objeto a elaborar reúna cierta excelencia, que presente

documentación revisada en esta tesis, sí es común la dificultad de reconocer estos parecidos en obras conservadas, fuera de las noticias procuradas por los textos de la época.

más cualidades de las imprescindibles para ser considerado suficiente (quizás esta insistencia en la buena factura de la obra viniese a paliar la ausencia de un modelo específico con el que medir la labor del artífice contratado; la desaparición de este tipo de expresiones cuando se cuenta con un referente claro vendría en apoyo de esta hipótesis).

4.5. ÚLTIMAS REFLEXIONES

A lo largo de este capítulo se ha intentado analizar el fenómeno de la emulación y de la superación de otras obras en Valencia durante la primera mitad del siglo XV utilizando como herramienta fundamental el estudio de la documentación transcrita y publicada. Como ya se advirtió al principio, el recurso a este tipo de noticias comporta el deber de advertir que en ocasiones su transcripción parcial o inexacta puede lastrar la investigación. Se ha procurado superar este obstáculo, en lo posible, mediante la lectura detenida de cada texto y el cotejo de varias versiones de un mismo fragmento (cuando se ha dispuesto de ellas), eligiendo siempre la opción que ha parecido más coherente, aunque sin dejar de señalar las otras.

Diseños previos y referencias a otras obras fueron recursos comúnmente utilizados en Europa durante la Baja Edad Media cuando de concretar las características de un objeto artístico se trataba³⁵⁹. Sin embargo, en Valencia (y muy

³⁵⁹ Para una visión del tema desde una perspectiva muy próxima a la de esta tesis, vid. Fabienne JOUBERT, “Selon la devise et portraiture...”: de l’idée d’une oeuvre à sa réalisation” en Fabienne JOUBERT (dir.) *L’artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, París (Presses de l’Université de Paris-Sorbonne), 2001, p.2: “Ainsi, plutôt que de les utiliser dans la seule perspective d’identification et de datation, qui comporte bien des risques, les sources écrites devraient l’être, tout autant ou plus encore, pour la compréhension des comportements et des mentalités du monde de l’art. En premier lieu, et tel un leitmotiv, reviennent dans les marchés l’évocation de “devises”, modèles et patrons, mais aussi la référence à des oeuvres préexistantes: des mentions de cet ordre témoignent du besoin de référence que manifestent les commanditaires, et évoquent de surcroît une réalité concrète, plus tangible que celle des “influences” généralement évoquées par les historiens d’art. Au cours des analyses visant à définir la formation et la culture d’un artiste, il est ainsi également indispensable de restituer aussi ces données émanant de la demande du client, et conditionnées, plus largement, par le poids de la société environnante”. Serafín MORALEJO, en “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)” [*V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1986] propone, para la Península Ibérica, un concepto de copia mucho más laxo y parcial que el anterior: “Cierto es que, según reiterados testimonios literarios, patronos y artistas medievales gustaron de trabajar *ad similitudinem* o *ad instar* de modelos prestigiosos, cuando no *ad exemplum* de contemporáneos y sucesores. Sin embargo, tampoco tiene mucho que ver aquí la

probablemente también en toda la Corona de Aragón) su uso presentaba rasgos particularmente definidos y precisos que ha sido posible determinar a través del análisis de la documentación seleccionada: la *mostra*, considerada de modo habitual sólo como un documento gráfico con valor legal, sin más precisiones acerca de su naturaleza, verdadera utilidad, autoría o lugar de conservación, se ha perfilado, contra ese panorama de engañosa uniformidad, como un objeto en cuya ideación, confección y uso participan gran cantidad de variables, dando lugar a una casuística amplia y de considerable complejidad. Las referencias a otras obras también han mostrado ser indicaciones más precisas de lo que cabía esperar, y tras ellas se han podido identificar motivos bien concretos que podían ser explicados a partir de la ubicación del modelo, de la identidad de su comitente, o de la experiencia del artífice en ese tipo de encargos.

La *mostra* y las alusiones a otras obras conformaron, pues, un lenguaje visual en el que artesano y a patrón se comunicaron y entendieron³⁶⁰. Este código en su momento expresaría de manera certera qué era lo que se esperaba del trabajo del artífice, hasta dónde debía llegar con su manera de hacer. Prueba de su efectividad es su persistencia en el tiempo: en 1517 se contrata la portada de la Capilla *dels Jurats* de Valencia según una *mostra*³⁶¹; el año siguiente, se encarga la pintura de este mismo espacio utilizando como referente la *capella de la Seu*³⁶². La combinación de estas dos vías de comunicación entre patrono y artífice en un mismo producto dio lugar a la constitución de modelos facticios, de obras que reunían las mejores partes de otras, o sus características más sobresalientes. No conviene olvidar, sin embargo, que *mostra*, referencias a otras obras y modelos

copia, en su acepción estricta. En muchos casos, tales expresiones no pretenden más que dar una medida genérica y retórica de la envergadura de una empresa” (p.89). Es interesante advertir cómo varía el significado del modelo más en función de la cronología que del espacio geográfico: la situación que describe Joubert resulta mucho más cercana a Valencia en la primera mitad del siglo XV que la que dibuja Moralejo para la mitad norte de la Península. Vid. también una referencia a los dibujos contractuales en Alemania (‘viserung’) en Susie NASH [*Northern Renaissance Art*. Oxford (Oxford University Press), 2008, p.175]. Una panorámica general de la cuestión en PÉREZ MONZÓN, Olga. “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (2012), pp. 85-121.

³⁶⁰ Para una puesta en valor de la interacción entre patrono y artista, vid. KESSLER, “On the State of Medieval Art History”, p.182: “Though the act of patronage could be quite rudimentary, it often involved an explicit and subtle interaction between advisor and artist. Written instructions to artists survive, for instance, in the Quedlinburg Itala manuscript, attesting to the participation of a literate advisor as early as the fifth century, and planned transactions between artists and advisors can be documented throughout the period”.

³⁶¹ Para la transcripción del contrato, vid. Luis TRAMOYERES BLASCO, “La capilla de los Jurados de Valencia”, en *AAV*, 1919, pp.86-89.

³⁶² *Ibidem*, pp. 93-94.

facticios fueron sólo parte de los medios de los que dispuso el promotor para concretar sus deseos y hacerse entender; las instrucciones por escrito, independientes de las capitulaciones (docs. 72 y 79), y la intervención de mentores (en ocasiones de la talla intelectual de Antoni Canals, vid. doc. 6), fueron instrumentos de los que se sirvió el patrono con igual o mayor asiduidad.

Como ya se ha señalado al principio, esta parte de la tesis se inserta en un proyecto de estudios más amplio que trata de indagar sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales en Valencia durante la primera mitad del siglo XV. Esta investigación, a su vez, contribuiría a explicar, junto a otros factores (viajes, colaboraciones interprofesionales, aprendizaje en el taller), cómo se transmitía el conocimiento en los oficios artísticos en Valencia entre 1370 y 1450. El análisis de la documentación reunida ha permitido aclarar, en parte, qué funciones podían tener los diseños previos o las obras que en contratos y pagos se señalaron como referentes en la confección de un objeto con valor estético, y los proyectos que se contrataron por separado para servir después como modelos en otros procesos productivos, sin excluir los dibujos, maquetas o piezas terminadas que en ocasiones se conservaron en domicilios y obradores de artesanos.

La investigación se ocupa, pues, de un tema tan bien definido como poco estudiado. Siempre se considera (nunca se niega) la importancia de los modelos en el arte medieval, pero no se suele juzgar ni estudiar desde esa perspectiva. La cita y la copia fueron herramientas fundamentales en el trabajo intelectual de la época, y así se acepta, investigando a partir de ello. En el caso de los objetos artísticos, todavía parece haber cierto reparo a apartar conceptos muy válidos en otros momentos históricos, como el de la creatividad individual, para poder concentrarse en valores asociados a la repetición y la imitación³⁶³. Sin embargo, una indagación sobre cuál fue el verdadero significado de la creación y de la originalidad en los últimos siglos de la Edad Media es necesaria para poder acotar cuáles fueron las principales vías de incorporación de novedades a la práctica artística, qué

³⁶³ KESSLER, "On the State of Medieval Art History", p.186: "Recent scholarship, finally free from preoccupation with classical forms and misplaced concern with 'creative artists', has begun to write an anthropology of medieval art. No longer resistant, historians now accept tradition as central in medieval art-making, and they are investigating copying, citation, imitation, and reuse as expressive media"

mecanismos hacían variar la inercia de la transmisión del conocimiento³⁶⁴. Del mismo modo, se hace preciso el estudio de la visualidad de la época para averiguar qué sentido tenía la copia y el duplicado de figuras, qué cualidades se atribuían a la imagen construida o manipulada, y qué capacidad de actuar sobre las formas se le reconocía al artífice (qué margen de maniobra era lícito en este aspecto)³⁶⁵.

Todo esto permitiría continuar el estudio sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales en Valencia entre 1370 y 1450, abordando los apartados referentes a los repertorios de oficio y a la influencia que en las artes figurativas tuvieron la liturgia y el teatro (y también la vida cotidiana en tanto que proveedora de motivos más o menos anecdóticos). La primera parte de las dos anteriores debería estar presidida por la conciencia clara de que los mismos diseños podrían haber sido utilizados por diversos oficios (orfebrería, rejería y arquitectura probablemente compartirían dibujos), con todas las salvedades y precisiones posibles, teniendo en cuenta los rasgos que caracterizaban y definían cada tipo de trabajo. También resultaría necesario examinar los distintos cauces mediante los cuales un artífice podría configurar su propio arsenal de modelos. Un camino especialmente interesante parece ser el del reaprovechamiento del material: en ocasiones, cuando se renovaba una obra, la pieza antigua quedaba a disposición del trabajador contratado. Éste tenía principalmente dos opciones: reutilizar el material en labores posteriores o conservar la pieza antigua como modelo (una muestra de ello es la

³⁶⁴ Un estudio muy útil en Stephen PERKINSON, “*Engin and artifice: Describing Creative Agency at the Court of France, ca.1400*”, en *Gesta* XLI/1, pp. 51-67. *Ingenium* y *ars*, de hecho, son los dos términos que emplea AMES-LEWIS (*The Intellectual Life...*, p.245) para designar las cualidades que debía mostrar un artista en sus obras de exhibición.

³⁶⁵ Para una buena introducción al tema, vid. D. C. LINDBERG, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago, 1976, pp. 87-146 (capítulos 5, 6 y 7, titulados respectivamente “The Origins of Optics in the West”, “The Optical Sintesis of the Thirteenth Century”, y “Visual Theory in the Latter Middle Ages”). Un estudio más comprometido con los intereses de la historia del arte es el de Michael CAMILLE, “Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing”, en R. S. NELSON (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge, 2000, pp.197-223. Por último, el capítulo que Francesc Eiximenis dedica a prevenir sobre los engaños de los sentidos corporales (“Capítol XXXVIII. Com lo diable pot enganar nostres senys defora per moltes maneres”) en su *Llibre dels Àngels* (edición crítica en la Tesis Doctoral de Sergi GASCÓN URIS, leída en la Universitat Autònoma de Barcelona, pp.267-271) es especialmente valioso para entender que a fines del siglo XIV se creía firmemente en la cualidad dúctil y maleable del aire, lo que era sinónimo de creer también en la posibilidad de manipulación del medio visual para producir apariciones y fantasmagorías. Eiximenis se esfuerza durante todo el fragmento por dirigir, por encauzar la inevitable perplejidad del espectador ante los relatos, los trucos o las imágenes (mutaciones plásticas que se desarrollan ante los ojos, rarezas que se exponen y comparecen ante la vista), haciendo pensar que todos ellos vienen del diablo, glosando los efectos de sus engaños y poniendo de manifiesto que lo verdaderamente digno de maravilla es la bondad y la paciencia de Dios con el orgullo y la debilidad humanas.

renovación de las vidrieras de la capilla catedralicia de Santa Lucía, en 1420³⁶⁶). A través de la lectura de la documentación reunida se tiene constancia de la conservación en domicilios y talleres de artesanos³⁶⁷ (también en hogares de individuos relacionados con ellos³⁶⁸) de diseños y objetos que podrían formar parte de un repertorio profesional; también hay evidencias del uso y la fabricación de plantillas, tanto en pintura (docs. 43, 46, y 47), como en arquitectura (docs. 52 y 55), frenería (docs. 56 y 57) y bordado (doc.3). Además, se ha podido constatar la supervivencia de dibujos y moldes que seguramente fueron originados y/o utilizados en Valencia a lo largo del siglo XV (el controvertido cuaderno de dibujos que se guarda en el Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi, el molde de madera que a principios del XVI sirvió para la decoración de las bovedillas de yeso que cubren la Sala Consistorial, el Salón de Cortes y el zaguán del Ayuntamiento de Alpuente, y una tabla con plantillas de piezas que debían cortarse en los exámenes del gremio de zapateros que, aunque fechada en 1612, resulta un ejemplo bastante elocuente de la capacidad de trabajar según modelos que se exigía como prueba de buen oficio³⁶⁹), y se ha comprobado el uso de un mismo dibujo o patrón para dos imágenes distintas al menos en dos ocasiones³⁷⁰.

En lo que a la influencia del teatro y la liturgia en las artes figurativas se refiere, cabría indicar que las colaboraciones de pintores y carpinteros en carrozas y tramoyas fueron, por definición, un trabajo para la exhibición y el efecto, con decidida proyección pública, contratado por las autoridades ciudadanas, la Iglesia o las corporaciones artesanales (patronos, pues, de prestigio). En este sentido, a pesar del carácter más o menos efímero del producto y de la relativa pobreza de los materiales, se estaría ante encargos nada desdeñables por cuanto tienen de propagandístico (la confección de un trabajo de este tipo implicaría ya la existencia

³⁶⁶ Vid. doc. 33.

³⁶⁷ Vid. docs. 30, 39, 40, 41, 63 y 81.

³⁶⁸ Vid. doc. 64.

³⁶⁹ TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*, p. 234.

³⁷⁰ Se trata de las figuras de Santa Lucía (Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachussets) y Santa Bárbara (tabla central del retablo procedente de la iglesia parroquial de Puertomingalvo, conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña) pintadas por Gonçal Sarrià. Judith BERG SOBRÉ es quien da cuenta del hecho en *Behind the Altar Table...* pp.43 y 55. La misma autora, en la ficha de catálogo de la primera obra, incluida en el catálogo de la exposición *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: the Art of Fifteenth-Century Spain* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, del 13 de enero al 7 de abril de 1996, p.30) da cuenta de una práctica parecida repetida por el mismo pintor en dos imágenes de San Juan Bautista, una que es la tabla central de un retablo de Ródenas, y otra procedente de Burgo de Osma. Ambos casos se revisarán con detenimiento más adelante.

de un contacto con clientes de reconocida solvencia económica, y abriría la vía a encargos posteriores, a la vez que prestigiaría al artesano a quien el poder confiase su representación plástica). Se debe estudiar también, dentro de este apartado, la relación entre escenografía teatral y escenografía pictórica (el retablo de San Jorge de Jérica sería un buen ejemplo), tanto en lo que se refiere a técnica narrativa como en lo que atañe a arquitecturas, vestimenta y apariencia de los personajes (pelucas, barbas, cabezas de escayola con carácter grotesco que podían servir como modelo para sayones, diablos, ladrones, etc.).

Todos estos aspectos (tanto los relacionados con los repertorios de oficio como los asociados a las representaciones y a la liturgia) merecen un estudio más amplio y detenido que va a llevarse a término a continuación.

4.6. ADENDA

El texto que sigue es una breve reflexión sobre el capítulo anterior, tras un paréntesis más o menos largo en el que ha sido posible revisar con distancia lo ya escrito y reunir noticias de archivo inéditas. Además, se han leído algunas publicaciones que aportan nuevos datos que amplían la perspectiva desde la que se estudia el asunto, si bien éstos no varían en lo sustancial la tesis que en páginas anteriores se sostiene.

Para empezar, tal vez sea conveniente revisar cuál es la definición de “*mostra*” que da el *Diccionari català-valencià-balear*³⁷¹ de Alcover y Moll, por tratarse de una obra de referencia en su género y porque, dando cumplida cuenta de los usos históricos del léxico que analiza, puede servir de orientación en esta labor de discernir con precisión las acepciones de un término polisémico. Dejando aparte, de momento, los primeros significados de la palabra, alusivos a la *mostra* como acción, se encuentran las siguientes definiciones, referentes a la *mostra* como objeto:

“II. Objecte que s’exhibeix i que indica la presència, qualitat, manera d’ésser, etc., d’alguna cosa. [...]//1. Tros, petita quantitat o exemplar d’una

³⁷¹ <http://dcvb.iecat.net/default.asp> [22-IX-2010]

mercadería, que es mostra per a fer-ne conèixer la qualitat. [...]// 2. Exemplar que s'ha de copiar o imitar (escrivint, pintant, obrant moralment, etc.). [...]"

Queda claro, por tanto, que existen dos tipos de *mostra* diferenciados: el primero es la obra o fragmento que se ofrece a la vista del potencial cliente como demostración de lo que es capaz de hacer el taller o el artesano al que se piensa encomendar una empresa artística, y el segundo, el ejemplo concreto que el artífice debe tomar como referente en su trabajo (cuál es el valor de ese modelo, y con cuánta exactitud hay que reproducirlo, son cuestiones que se han dilucidado anteriormente). Sobre este valor ejemplar útil para un encargo particular se ha trabajado en este apartado. Los repertorios de oficio quedan para el capítulo siguiente. Al margen de esto, y como también se ha advertido antes, existe la casuística extremadamente variada del término "*mostra*" en la documentación notarial. Esta diversidad, sin embargo, no debe llamar a engaño. Sólo se refiere a la amplia gama de enseres que se emplean como *mostres*, se aluda a ellos específicamente como tales o no, y no a sus usos, que siempre pueden reducirse a las dos acepciones antedichas sin dificultad: siempre se trata de objetos que sirven o han servido para la exhibición o el ejemplo.

Además de lo precisado anteriormente, de la documentación emerge un raro testimonio de la *mostra* como acción: en el *Compte de les despeses fetes en la entrada del rei Martí*³⁷² se especifican gastos referentes a "lo cànter de vi grech e I sou més que·s beguen quant los senyor [sic] de jurats vingueren veure la *mostra* dels jochs" [la cursiva es de la autora] (p.61), al salario del "fil d'en Carbonel, per lo agranar e denejar que féu per al dia de la *mostra*, tota la taraçana" (p.62), a labores varias "lo jorn de la *mostra*" (p.63), y al "vin grech als mestres e mestre Marçal lo jorn que tragneren la *mostra* del cadafal a·sagar" (p.74). Se trata, con seguridad (al menos en los tres primeros casos), de un ensayo general del aparato festivo costeadado por la ciudad un día sin especificar entre el 1 y el 16 de junio de 1401, cuando todavía se pensaba que la entrada real tendría lugar el día 19 del mismo mes (el 16 un pregón aplaza el evento de forma indefinida en razón de una epidemia; finalmente el rey, la reina, y su nuera la reina de Sicilia entrarán en Valencia el 28, 29 y 30 de marzo de 1402, respectivamente). Este simulacro tuvo

³⁷² Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA, Ximo COMPANYY (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II. Llibre de l'entrada del rei Martí*. Valencia (Universitat de València), 2007.

lugar en vísperas de la que se pensaba que iba a ser la fecha definitiva de la visita real, en pleno tráfigo de los últimos preparativos, y contó con la visita de los Jurados, que eran al fin y al cabo los comitentes de la empresa. Esta sesión de control de la obra se revistió de cierta solemnidad con un refrigerio a los visitantes y con un incentivo a los maestros en forma de vino para que hicieran un último esfuerzo. Además de barrer y adecentar las atarazanas de la ciudad, lugar de la exhibición, y dentro de las pruebas que conformaron este ensayo general, se pagó a varios mozos de cuerda para que portaran un “bastiment per asaxar” por las calles de la ciudad. Muy probablemente la estructura a la que se hace referencia no sería un artefacto ya terminado y dispuesto para su uso, sino un dispositivo con las mismas medidas que los *cadafals* que permitiese comprobar si la comitiva pasaba sin dificultad por recodos y vías más o menos estrechas³⁷³. El empleo de elementos de sustitución queda del todo justificado, ya que, además de los desperfectos que con seguridad se producirían en este primer recorrido, quedaría en todo desvirtuado el carácter espectacular de la fiesta, al mostrarse a la mirada de los conciudadanos efectos reservados a la maravilla de un espectador privilegiado como era el monarca.

Un caso similar al que se ha expuesto podría ser el de la traza del diseño del *campanar nou* de la Catedral, a cargo de Andreu Julià, con el fin específico de mostrar a los Jurados, el Bayle y el Cabildo las líneas maestras de la nueva construcción mediante hilos de esparto, clavos y cañas³⁷⁴. Uno y otro ejemplo consisten en la exposición de una obra en proyecto o en vías de realización a los comitentes. También, en ambos casos, la ocasión tiene algo de *performance*. Es un hito obligado en la promoción de empresas artísticas con proyección pública, tanto en el quicio del siglo XV como ahora (véase, si no, la contemplación admirada de maquetas de un blanco prístino en las que se presta particular atención a la delineación de los edificios -la “traza”, en definitiva-, o la visita a obras de gran envergadura en compañía de los arquitectos -“tracistas”, de igual manera-, quienes

³⁷³ Algo parecido, salvando las distancias, puede observarse en cualquier ciudad del mediodía peninsular en vísperas de Semana Santa. La diferencia radica en que en este último caso no se están probando las dimensiones del objeto que se quiere mostrar a la vista pública, en la mayoría de los casos de sobra conocidas, sino la pericia de los portadores.

³⁷⁴ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GARCÍA CODONER, Ángela. “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística: el episodio gótico valenciano”, en CIGOLA, Michela; FIORUCCI, Tiziana (eds.). *Il disegno di progetto dalle origini al XVIII secolo [Atti del Convegno. Roma, 22/24 aprile 1993]*. Roma (Gagemi Editore), 1997, p.42.

explican los particulares de su proyecto y reciben en ocasiones un incentivo que premia sus trabajos).

En páginas anteriores se afirmaba la práctica inexistencia de *mostres* conservadas que fueran utilizadas o producidas en el panorama artístico valenciano entre 1370 y 1450, excepción hecha del “fanal morisco” que se conserva en el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia, cuya identificación más exacta quizás sea la de maqueta de un remate arquitectónico gótico. Sin embargo, la lectura de un artículo de M^a Teresa Ainaga Andrés sobre los pintores zaragozanos Guillén de Levi y Juan de Levi³⁷⁵ hace necesario matizar en cierta manera lo sostenido antes. El 3 de mayo de 1391, Guillén de Levi y Pere del Olins [sic], natural de Valencia, contratan un retablo para la iglesia de Santa María de Altabás (Zaragoza) bajo la advocación de San Marcos por 40 florines³⁷⁶. En el documento, conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza³⁷⁷ y transcrito por Ainaga, se adjunta un bosquejo de la estructura del mueble que responde a las características generales de las muestras del mismo tipo conservadas en Aragón y Cataluña: trazo rápido y descripción somera de las principales partes de la pieza. Sin intentar dilucidar quién pudo ser el autor del esbozo, cuestión casi siempre espinosa en arte medieval, a veces menos relevante de lo que se tiende a suponer, y del todo ociosa en este caso particular (en último extremo se podría apostar, tal vez, por Guillén de Levi, el menestral local a quien el valenciano se asoció en varias ocasiones), sí merece consideración el hecho de que un pintor de origen valenciano, “agora habitant en la ciutat de Caragoca”, participe en la confección de una obra en la que media un testimonio gráfico de esta naturaleza. Supone que el artífice foráneo estaba familiarizado con los usos contractuales de la ciudad cesaraugustana, y se integró en ellos como cotitular de una transacción. Ésta es una circunstancia nada extraordinaria, por cuanto estos procedimientos tienen de semejante con los de otros centros próximos, pero merece ser reseñada en razón de ser la ocasión en la que más cerca se puede encontrar a un artista valenciano en contacto con un ejemplar de *mostra* conservado, además del caso ya conocido de Lluís Dalmau y la *Verge dels Consellers*.

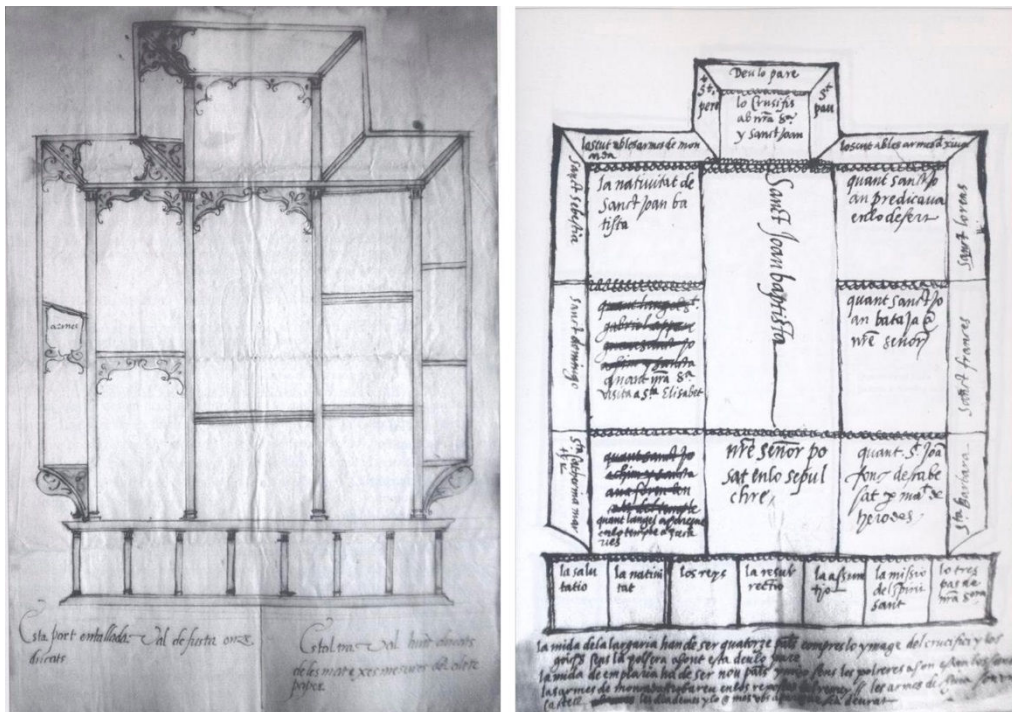
³⁷⁵ AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa. “Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi (1378-1410). *Turiaso*, XIV (1998), pp. 71-105.

³⁷⁶ AINAGA ANDRÉS, pp. 81-82 y 93-94.

³⁷⁷ AHPZ, Juan Ximénez de Mamillo, prot. 1391, ff. 30, v.31.



Bosquejo del retablo para la iglesia de Santa María de Altabás (1391)



Proyectos de un retablo para Chiva

Por último, y para concluir ya con el elenco de testimonios gráficos que pueden clasificarse como ‘muestras’, cabe dar cuenta de una publicación reciente en la que se dan a conocer dos trazas de retablo inéditas que estuvieron relacionadas probablemente, en origen, con un contrato promovido por los Montcada para una iglesia en territorio del antiguo reino de Valencia, casi con certeza la iglesia parroquial de Chiva³⁷⁸. Esta noticia resulta, tras una lectura atenta, tal vez tan interesante por las anotaciones que acompañan a las trazas como por los dibujos en sí, si bien la interpretación que se da de unas y otros en el artículo que da cuenta de su aparición no es la más ajustada y exige una nueva exégesis. Los documentos exhumados por Flavia Bazzocchi forman parte del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli en Cataluña (en concreto, de los fondos microfilmados a disposición de los investigadores en Poblet: los originales se encuentran en el fondo que el Archivo Ducal tiene en Toledo³⁷⁹). Los diseños están acompañados por anotaciones que desde el punto de vista paleográfico remiten a los siglos XVI o XVII, así como por tres folios de la misma época, copias de documentos anteriores, que tratan de la relación de los Montcada con la baronía de Chiva. El primer modelo, en tinta negra y coloreado en algunas partes con azafrán, es un proyecto de retablo en que se presentan dos opciones de acabado, según la riqueza de la mazonería: la mitad izquierda con más talla –más cara, por tanto: ‘esta part entallada val de fusta onze ducats’, dice al pie- y la mitad derecha más austera – ‘estaltra part val huit ducats’-. Después hay un texto que complementa lo anterior: la pintura al óleo y el dorado cuestan sesenta ducados; si no hay figuras de talla en el banco, cuarenta y cinco ducados; si se escogiera la primera opción de las dos propuestas, la pintura y el dorado (sin talla) serían igualmente sesenta ducados, y con talla, setenta. En la segunda traza tan sólo se apunta la iconografía que debe constar en cada una de las casas del mueble, dedicado a San Juan Bautista. También hay un texto que acompaña a este diseño, en el que se especifican las medidas del conjunto y las armas que han de aparecer: las de Montcada y las de

³⁷⁸ BAZZOCCHI, Flavia. “Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli”, en TERÉS, María Rosa (coord.). *Capítula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls (Cossetània Edicions - Universitat de Barcelona), 2011, pp. 281-294. Ha de apuntarse aquí que la interpretación de los documentos en este artículo es esforzada, aunque en algunos pasajes resulta algo confusa. El apéndice documental no está del todo bien estructurado, ya que no se aclara con precisión en qué folios del legajo aparecen las notas, transcribiéndose todo como si fuera un texto único.

³⁷⁹ Signatura ADM, Montcada, 49-15.

Chiva (que están compuestas por ‘un castell’ y ‘diademes’). Hasta aquí llegaría la descripción de las hojas, que coincide en líneas generales con la de Bazzocchi. Es en la interpretación en lo que se ha de ahondar: la autora sostiene que los dibujos son copia de otros más antiguos, del siglo XV, y que la iglesia a la que estuvo destinado el retablo pudo ubicarse tanto en la villa de la Hoya de Buñol como en la aldea de Morella. Estos dos extremos deberían aclararse. En primer lugar, hay que partir de un supuesto firme: las dos trazas son *mostres*, pero no forman parte de un contrato, sino de las capitulaciones previas al acuerdo final: un dibujo presenta dos posibles acabados y el otro precisa la iconografía que ha de seguirse. Esto es claro, pues no aparece ninguno de los datos precisos en un trato ante notario (lugar y fecha, partes contratantes, condiciones de pago, etc.), y se ofrecen diferentes precios al pie de la primera traza, según el acabado que se elija finalmente. Si la tesis de Bazzocchi fuera operativa, resulta bastante incongruente que en el siglo XVI se copien tan cuidadosamente dos proyectos y un texto del XV, y no el contrato en sí, que es el documento que podría tener valor vinculante en caso de litigio (reproducir un presupuesto sin concretar simplemente es una tarea ociosa). En lo que respecta a la indeterminación entre Chiva (Hoya de Buñol) y Xiva de Morella como destino del mueble, se exponen varios argumentos a favor de una opción y de otra: en la misma hoja de la segunda traza aparece la anotación ‘Chiva-Retablo’, y en un folio de los que forman parte del legajo se transcribe la permuta de la Baronía de Chiva por la de Cervelló en 1383 (el conde de Urgell obtiene esta última, y Guillem Ramon de Montcada la primera). Estos indicios apuntan a que los dibujos pudieran estar vinculados al encargo de un retablo para la iglesia de Chiva (Hoya de Buñol). Sin embargo, algunos años más tarde, a principios del siglo XV, bajo la égida del obispo tortosino Ot de Montcada, la villa de Xiva de Morella, en su misma diócesis, fue un núcleo mucho más activo artísticamente hablando que la Baronía que la familia había adquirido por permuta en 1383. Se conocen documentos y obras vinculados a la aldea morellana en esta cronología. Aun así, esta circunstancia no debiera propiciar una confusión: los Montcada fueron señores territoriales de Chiva de Buñol, y no de Xiva de Morella, aunque un miembro de su familia ocupara la sede episcopal de Tortosa a principios del Cuatrocientos (el escudo con el castillo y las diademas sería entonces un escudo relacionado con el primer municipio, y no con el segundo); la villa de Chiva de Buñol pasó a la casa

de Medinaceli con posterioridad, lo que explicaría perfectamente la existencia de este legajo en el Archivo Ducal; y San Juan Bautista – principal advocación propuesta en la segunda traza- es el Santo Patrón de Chiva al menos desde el siglo XVIII, lo que tal vez permitiría suponerle cierta relevancia en el santoral local con anterioridad. En conclusión, las trazas que se están examinando parecen ser más bien de principios del siglo XVI, y no del XV, y con bastante seguridad documentan una empresa artística sufragada por los Montcada para su villa de la Hoya de Buñol. Son dibujos que conciertan mucho con los que ya se conocen en Aragón para esta misma cronología. La misma M^a Carmen Lacarra, citada en el artículo que se viene revisando, aporta dos muestras de principios del XVI, y son muy parecidas a las de Chiva³⁸⁰. La investigación debiera centrarse, pues, más bien en el XVI. Las pesquisas podrían conducir a un especial interés de los Montcada por su propiedad, motivado quizás por la virulencia que allí alcanzó la revuelta de las Germanías, aunque esto retrasaría la datación del encargo considerablemente (tal vez demasiado). Este impulso renovador se concretaría en un políptico dedicado a San Juan Bautista.

En lo que se refiere a datos de archivo que puedan añadirse para contribuir a perfilar la imagen que del uso de la *mostra* hasta aquí se ha venido dibujando, cabe señalar dos noticias ya publicadas³⁸¹. En 1366 Llorenç Saragossà, en Barcelona, contrata con Beatriu, esposa de Bernat Ulzinelles, doctor en Leyes, consejero y tesorero Real, un retablo bajo la advocación de la Virgen por cuarenta y cinco libras, “secundum formam michi iam datam”³⁸². En 1390, los mayores de la *almoïna* llamada de la Armería o de los Freneros de Valencia contratan el bordado de un paño con la imagen de san Martín y otros motivos, “les quals dites obres,

³⁸⁰ LACARRA DUCAY, “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp.553-581: retablo contratado el 10 de diciembre de 1506 por Jaime Lana para la iglesia de Mallén (pp. 579-580) y retablo contratado el 19 de enero de 1512 por Martín García para la ermita de Santa Catalina de Villanueva de Gállego (pp. 580-581).

³⁸¹ COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005.

³⁸² COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana...*, I, doc.311, p.203 [noticia recogida antes en VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cea Bermúdez. Tomo primero: Edad Media. Notas sobre más de cuatrocientos artistas no citados por Ceán Bermúdez ni por Llaguno*. Madrid (Tipología de los Huérfanos), 1889, p. 152; y en MADURELL MARIMÓN, Josep Maria. “El arte en la comarca alta de Urgell”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. III-IV (1945), p.328; “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras (II): Texto. Apéndice documental. Índices”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII (1950), p.29, doc. 19].

letres e X cavallers dessús dits e spacificats hajen a fer de semblant obra, forma o manera de una mostra deboxada en dos fulls e mig de paper toscà de la forma major, e hajen a fer en lo dit drap orles d'aur, la qual mostra dessús dita los dits brodadors e maestros tenen e ab si se'n portaren, en la qual dita mostra ha scrit de mà pròpria de Jacme Rossinyol, notari, lo qual ha reebut los dits capítols e contracte”³⁸³. Asimismo, otro punto de las capitulaciones especifica que “los dits X cavallers, letres e títols sie-y bé obrats, brodatos e acabats si segons per la forma o manera de una mostra obrada e acabada en un troç de drap [...] la qual dita mostra los dits maestros e brodadors tenen e ab si se'n portaren. Et si e en cars que los dits deu cavallers, letres e altres obres que los dits maestros an a fer no eren semblants e axí ben acabades com aquells de la dita mostra, que en tal cars los dits majorals qui ara són o per temps seran no prenguen ni sien tenguts ni destrets per alguna persona potent o loch de senyoria havent de pendre la dita obra si donchs no era axí ben acabada com dessús és dit, ans en tal cars los dits Mestres, maestros e brodadors sien tenguts de fer-ne del lur propi altre e altres en esmena de aquelles e ayntantes tro que als dits majorals sia ben vist reebre les dites obres”.

En el primer caso aparece uno de los virtuales importadores de modelos pictóricos foráneos a Valencia en el último cuarto del siglo XIV, Llorenç Saragossà, recibiendo una *mostra* para confeccionar un retablo de coste discreto. De nuevo, hay indicios suficientes para suponer, con todas las reservas naturales que implica una presunción, que el diseño en cuestión haría referencia a la estructura general del mueble, antes que a las escenas concretas que debían incluirse en sus casas, puesto que en el documento nada se dice del armazón lúneo, que debía correr también a cargo del pintor. En varios contratos y ápoas relativos a Saragossà, equiparables al ejemplo tanto en la calidad de los contratantes como en el precio pactado por la obra, se señala que el montante que se estipula o que se abona es por un retablo, sin mentar específicamente una obra de carpintería ya hecha³⁸⁴,

³⁸³ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana...*, I, doc.571, pp. 333-335 [noticia recogida antes en SANCHIS SIVERA. “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XXXVI (enero-junio de 1917), pp. 203-206].

³⁸⁴ En 1365, época del retablo de san Juan Bautista y san Martín para Bonanat de Prexana, prior de la Merced de Barcelona, 35 libras (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.305, p.201); en 1367, época del retablo para Arnau de Carbasí, capellán del rey, 30 libras (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.321, p.210); en 1370, época del retablo para el altar mayor de la parroquia de santa Eulalia de Provençana, 35 libras (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.329, p.212). [A partir de ahora, en las citas que se refieran a COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana*

aunque también hay excepciones³⁸⁵ y casos en los que es difícil determinar si se dio una circunstancia u otra³⁸⁶. En suma, y como ya se ha sostenido con anterioridad, las muestras que se emplean en la confección de este tipo de productos suelen ser un bosquejo somero de la composición de la pieza. Al menos, en los casos en los que se sabe que sólo se cobró por pintar, no hay mención alguna a una *mostra*. Esto no excluye la posibilidad de excepciones, ni de indicaciones mucho más detalladas para otros objetos, como a continuación se verá.

El segundo caso al que se hacía alusión como ejemplo de noticia ya publicada que podía contribuir a perfilar la función de la *mostra* en la gestión de un encargo artístico, el contrato de un paño bordado con la imagen de san Martín para la cofradía de la Armería o de los Freneros en 1390, es singularmente interesante, ya que reúne dos tipos de diseño según los cuales debía realizarse la obra. El primero es “una mostra deboxada en dos fulls e mig de paper toscà de la forma major” que los bordadores (Gil Sagra³⁸⁷, Domingo de Roda³⁸⁸, Miquel Climent, y Domingo de la Torra) llevaron consigo, con una inscripción de Jaume Rosinyol, el notario que recibió las capitulaciones. El segundo es “una mostra obrada e acabada en un troç de drap” que resta también en poder de los bordadores, según la cual deben dejar todos los elementos pertinentes “bé obrats, brodats e acabats si segons

medieval..., I, no se reseñará la fuente original de la que proviene la noticia, con el fin de agilizar la lectura de las notas a pie de página].

³⁸⁵ En 1389, contrato del retablo de San Pedro y san Bernardo para Bernat Miró, curtidor de Valencia, 40 libras: “deepingere (...) quendam reetabulum trium peciarum quem iam michi tradistis” (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.554, pp.321-322); en 1395, contrato de la carpintería de un retablo para el convento franciscano de Sagunto, por 14 libras: la obra debía hacerse “ad cognitionem Laurencii Saragoçà”, quien también firma como testigo, lo que permite suponer que fue él mismo el encargado de la pintura (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.689, pp.390-391).

³⁸⁶ En 1392, época del retablo de san Sebastián y santa Anastasia para la capilla de de Antoni Pujalt, difunto mercader y ciudadano de Valencia, 35 libras: “...triginta quinque libris dicte monete, pro quibus tenebat pingere quoddam reetabulum istoriarum sancti Sabastiani et sancte Nastasie pro capella dicti Anthonii Pujalt...” (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.610, pp. 255-256). El específico verbo “pingere”, en lugar del genérico “facere”, parece apuntar a que se pagó sólo por labores pictóricas. De todas formas, es conveniente no dar a la elección de una forma verbal u otra un valor determinante en la comprensión del documento, y mucho menos un valor normativo para la interpretación de otras noticias.

³⁸⁷ Cobra por diez o doce jornales que empleó en “les envençons” que formaban parte de los preparativos de la entrada de Martín el Humano en Valencia, en una fecha indeterminada de los primeros meses de 1402 (ALIAGA et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, II, pp. 37, 123).

³⁸⁸ El 10 de julio de 1406 cobra 22 florines de oro “pro pretio cuiusdam imaginis beate Marie operate et brodate de filo auri et de sirice” (SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.566). Asimismo, se le cita en diversas ocasiones como proveedor de materiales relacionados con su oficio para los trabajos relacionados con la entrada Real, entre 1401 y 1402 (ALIAGA et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, II, pp. 36, 56, 60, 124, 134).

per la forma o manera” del ejemplo. Se trata, pues, de un dibujo que se adivina de buen tamaño³⁸⁹ con la señal del notario, como sucede en otros casos, cuya naturaleza concreta y particulares no es posible conocer, y de un fragmento de paño bordado ya acabado que serviría como muestra del estándar de calidad al que debía llegar la labor que Sagra y sus socios presentasen, por la que percibirían 250 florines de oro. Si la empresa se llevó a término, el resultado debió ser realmente fastuoso, comparable en excelencia y precio a otros encargos contemporáneos³⁹⁰; aunque en el documento el espacio destinado a especificar la calidad de la tela esté en blanco, sí que se utilizaron con seguridad hilos de oro, plata y seda de colores. La composición también distaba de ser simple: bordeando la imagen central de san Martín, en las orlas, debían disponerse diez caballeros, y entre ellos, “cinch títols de letres franceses envesades dients o notants ‘L’Armeria””, con el requerimiento de que “totes les orles del dit drap sien plenes de letres e ab altres fullatges e bestions” (esto es, materiales ricos, profusión decorativa, e inscripciones con un tipo particular de caligrafía). Una vez más, la *mostra* se emplea como diseño con valor vinculante, mencionado explícitamente en el contrato, y al que en este caso se presta una atención notable: se describen sus características generales y se deja constancia de quién la conserva, aunque no se explicita su origen. De nuevo, la cuestión de quién provee los diseños queda sin responder. En el caso del fragmento de *drap* ya terminado parece probable que los mismos bordadores fueran los autores fue la pieza; en el caso del dibujo puede suceder lo mismo, aunque resulta tentador pensar que su origen fuera otro, tal vez la misma *almoïna*

³⁸⁹ Al no conocerse cuál pudo ser la medida exacta de una hoja de papel toscano “de la forma mayor”, y tampoco especificarse las dimensiones totales del paño, resulta imposible determinar si la *mostra* se dio a escala 1:1 o no. En el documento tan sólo se apunta que la imagen de san Martín debería tener una envergadura de “set palms de larguea e tres palms de amplària”.

³⁹⁰ En 1409, Bernat Carcí, tesorero de la Catedral, contrata con el bordador Bernat Munt un frontal para el altar mayor de la Seu por 200 florines, (SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.48); en 1416, Rodrigo de Heredia, canónigo y sacristán de la Catedral, contrata con el mismo Munt una capa de coro por 240 florines (SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.49). Es necesario señalar que en el primer caso las capitulaciones son de nuevo muy precisas en lo que se refiere a los modelos que el artífice debe seguir y, aunque éstos no se designen explícitamente como *mostres*, actúan en toda regla como tales (y era ésta una circunstancia de la que ya se daba cuenta en páginas anteriores): Munt debe hacer “cinch ymagens de sants brodades de or e de seda de tres palms de larch segons la ymatge de sent pere que ja es feta per aquell e liurada al capitol”; por otra parte, también “deu fer los set tabernacles dor estes e lo del mig de la Maria que sia pus alt e pus gran que lo de les altres ymagens segons lo deboixat quel dit en bernat munt ha donat”. Tanto en este ejemplo como en el de la cofradía de los Freneros, entran en juego dos diseños de referencia que se combinan para asegurar que el resultado sea según lo acordado: el de un fragmento ya terminado, y un esbozo general de la composición, que para el frontal da Munt (en el paño de san Martín la procedencia de este dibujo es desconocida).

de la Armería, una corporación que incluía en sus filas a pintores, entre ellos Llorenç Saragossà, Antoni de Eixarc³⁹¹, y Domingo de la Rambla³⁹², quienes como tales figuran entre los contratantes de la obra junto a otros *espasers, sellers y freners* (siguiendo con la especulación -no hay datos fehacientes que apoyen la hipótesis-, y en caso de que el papel incluyera motivos figurativos de cierta importancia, el profesional más apto sería Saragossà, ya que Eixarc y De la Rambla aparecen en la documentación como poderosos pintores de armas antes que como autores de retablos, si bien nunca debiera subestimarse la capacidad de estos artistas “decorativos” para producir obras que justo porque cumplían bien esa función ornamental -decorativos son “fullatges e bestions”- fueron altamente valoradas)³⁹³.

La vidriosa cuestión de la autoría y de la propiedad de la *mostra* puede tornarse algo menos frágil tras considerar dos noticias inéditas que quizás constituyan la aportación más sustancial de esta adenda³⁹⁴. Como ya se ha señalado antes, la mayoría de individualidades que conforman la constelación principal del planisferio de la pintura en Valencia entre 1370 y 1450, como Marçal de Sas, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Miquel Alcanyís, Gonçal Sarrià, Lluís Dalmau y Joan Reixac diseñaron *mostres* y trabajaron con ellas. Sas, Dalmau y Reixac cobran específicamente por proporcionar modelos que iban a ser reinterpretados por otras manos. Al último artífice, en particular, se refiere el primero de los documentos

³⁹¹ Eixarc participa en las reuniones del Consell de la ciudad como conseller del *ofici* de *freners* en 1388 (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, docs. 512, 513 514, 516, 518, 520, 524, 528, 529, 530, 535, 537 y 540), 1389 (ibídem, docs. 543 y 552), y 1398 (ibídem, doc. 866).

³⁹² De la Rambla participa en las reuniones del Consell de la ciudad como conseller del *ofici* de *freners* en 1383 (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, docs. 412, 414, 415, 419, 421, 422, 423, 431, 433, 434 y 437), 1386 (ibídem, docs. 468, 470, 472, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 482, 485, 486 y 487), 1387 (ibídem, docs. 493, 495, 496 y 498), 1392 (ibídem, docs. 611, 612, 613, 614, 618, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 628 y 629), 1393 (ibídem, doc. 633), 1395 (ibídem, doc. 692), 1399 (ibídem, docs. 913, 916, 920, 921, 933, 935, 936, 937 y 938), y 1400 (ibídem, docs. 967, 969 y 971).

³⁹³ De todos modos, “La relació dels brodadors amb altres oficis degué ser estreta: amb els orfèvres per la concomitancia de materials utilitzats; amb els teixidors, perquè els fornien la base sobre la qual ells treballaven i, naturalment, amb els pintors, els quals devien posar a la seva disposició mostres i plantilles, útils perquè no devien ser sempre bons dibuixants” [DOMENGE I MESQUIDA, Joan. “Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)”, en BARCELÓ I CRESPI, Maria (ed.). *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI)*. IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. Palma, 21, 22 i 23 de novembre de 1990. Palma de Mallorca (Institut d'Estudis Balearics; Conselleria de Cultura, Educació i Esports; Govern Balear), 1991, pp. 394].

³⁹⁴ Además de estas dos noticias, se han encontrado otras referidas al empleo de la *mostra* en los términos habituales. Por ejemplo, el 16 de febrero de 1443, Jaume Martí y Joan Vila, “banclers civis Valencie”, prometen entregar antes de la próxima Pascua de Resurrección a Domènec Torralba, carnicero de la misma ciudad, media docena de “recolzadors de mostra et coloribus inter eos conventis” por 50 reales de plata (APPV, *Lluís Masquefa*, 22198).

inéditos a los que se hacía referencia en líneas precedentes: el 12 de abril de 1441 la Cofradía de la Virgen de la Catedral contrata el bordado de “les vidaures vermelles que són entorn del drap blanc de seda” que cubre los cuerpos de los cofrades en su entierro³⁹⁵ (a pesar de que el *Diccionari* de Alcover y Moll no concreta el significado antiguo de la palabra “vidaure” -la acepción actual se emplea para designar especies botánicas como la clemátide o el lúpulo-, sí aduce algún ejemplo de su uso en la documentación, por lo que es posible suponer que se trataba de una orla o un bias ancho que recorría un paño suntuario). La *mostra* que se propone como modelo es de mano de Reixac, y debía ser extraordinariamente detallada, incluso polícroma, a juzgar por las capitulaciones que preceden a la fórmula notarial del contrato, merecedoras de un comentario detenido. Se transcriben aquí las primeras cláusulas, que son las que se refieren directamente al diseño proporcionado por el pintor:

Capítols fets e fermats entre los honorables prior, majorals e confreres de la lohable confraria de la Verge Maria de la Seu de València, axí aquells que són en l'any present com los que són stats en l'any propassat de una part e en Johan Alcaraç e en Felip Morella e en Dionís Lorenç brodadors ciutadans de la dita ciutat de la part altra sobre la concordia feta entre les dites parts de e per rahó de brodar les vidaures vermelles que són en torn de aquell drap blanch de seda que la dita confraria en plener capitol general ha ordenat ésser fet a obs e per causa de portar sobre los cosos dels cofreres e cofraresses de aquella a la sepultura eclesiàstica.

Primerament és convengut e pactat entre les dites parts ad... que los dits en Johan Alcaraç e la dona na Caterina muller sua e la dona na Vicenta muller quondam den Ramon Calam/Talam laurador mare de la dita dona na Caterina e en Felip Morella e na Caterina Valera muller sua e en Dionís Lorenç e na Luysa muller sua e en Francesch Lorenç brodador pare del dit en Dionís Lorenç tots ensemps e cascú d'ells per se en per lo tot prometen e s'obliguen als dits honorables priors, majorals e confreres de la dita confraria fer e brodar ab lurs messions e despeses les dites vidaures de or fi e de argent e de sedes de aquelles colors que si pertanguen segons la mostra la qual han liurada als dits brodadors pintada de ma d'en Johan Rexach pintor sobre les quals vidaures deuen e són tenguts brodar huyt

³⁹⁵ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, 2411.

ystories de la Assumpci3n e Coronaci3n de la Gloriosa Verge Maria mare de deu cascuna dins una araceli ab diverses angels en torn segons appar en la dita mostra e entre les dites ystories los dits brodadors deuen e s3n tenguts brodar sobre les dites vidaures de letres franceses de or fi e de sedes axi grans e ab sos gruxos e fullatges les quals letres diguen /assumpta est Maria in celum/ entre les quals dites letres ni ha quatre principals capsalmes e la prima es A en la dictio que diu Assumpta e l'altra letra 3s M coronada que significa e vol dir Maria E... que lo dit vers Assumpta est Maria in celum deu esser dupplicat e fet dues vegades havent-hi dues capsalmes de la A e dues de la M coronada. Encara s3n tenguts los dits brodadors brodar en les dites vidaures vermelles del dit drap blanch a dues parts ç3 3s de fora per tot entorn e de dins entre lo vermell e lo blanch segons la mostra del dit deboxat una closa de fulles de or fi e de argent e de sedes de aquelles colors que si pertanyen metre e segons appar en la dita mostra.

Item 3s convengut entre les dites parts que los dits brodadors faran e acabaran la dita obra de brodar ab lur or argent e sedes be e condecement segons dit e expressat 3s dessus ab tot compliment e perfecci3n ab les dites ystories angels capsalmes e letres franceses sobre les [dites vi] dites vidaures del dit drap e la dita closa de fulles entorn en aquesta forma e manera, ç3 3s que los dits brodadors hauran acabat ab tota perfecci3n e compliment de brodar lo hun cap de les dites vidaures del dit drap, ç3 3s una ystoria de la Coronaci3n e Assumpci3n ab los angels e fulles de la closa entorn e ab lo vers que diu assumpta est Maria in celum de letres franceses en lo qual deu haver diverses capsalmes que s3n A e M E. Aç3 prometen haver acabat d'ac3 a la Festa de la Assumpci3n de la Verge Maria del mes de Agost primervinent, E aç3 sots pena de vint florins de la dita ley donadors pagadors e applicadors dels bens lurs e de qualsevol d'ells per si e per lo tot a la dita lohable confraria per pena e inter3s seu Fato pacto etc.

Item 3s convengut que los dits brodadors prometen es obliguen e s3n tenguts acabar e haver acabat ab tota perfecci3n e compliment de brodar les tres partes de les dites vidaures del dit drap ab ses ystories angels e fulles de la closa entorn ab lo vers que assumpta est Maria In celum de letres franceses e ab les dues capsalmes de la A e de la M d'ac3 a la festa de Paschua de Resurrecci3n de nostre senyor del any primervinent Mil cccc quaranta dos sots pena de vint florins de la

dita ley donadors pagadors e aplicadors dels bens lurs e de qualsevol dells per si e per lo tot a la dita lohable confraria per pena e interès seu Facto etc pacto etc.

Item és convengut entre les dites parts per lo dit pacte e prometen los dits brodadors ab lurs mullers e altres dessús expressats e nomenats simul e insolum que hauran acabat e liurat les dites vidaures brodades ab tot compliment e perfecció axí com se pertany a conegudes de persones sabents e expertes en tals fets segons la mostra dessús dita a la dita lohable confraria o al prior e majorals qui ladonchs seran de aquella d'ací a la festa de la gloriosa Verge Maria de Agost del any esdevenidor Mil cccc Quaranta dos sots pena de Cent florins dor de la dita ley donadors e applicadors del bens lurs e de cascun dells per si e per lo tot a la dita lohable confraria per pena e interès seu Fato pacto etc.

A esta minuciosa planificación del trabajo corresponden también unos plazos de pago bien concretos: en total, los bordadores cobrarán 520 florines de oro de Aragón a razón de 11 sueldos por florín; percibirán 100 florines en el acto (de hecho, el documento que sigue al contrato es esta primera época), otros 100 cuando hayan bordado la primera mitad de la obra, en la próxima festividad de la Asunción, otros 100 en la fiesta de la Resurrección, habiendo acabado lo que corresponde; y los 220 florines restantes cuando se termine la labor, en la Virgen de Agosto del año siguiente (1442). La multa por contravenir lo pactado, sea de palabra o de obra, son 100 florines.

Tras estas capitulaciones, reiterativas y prolijas hasta el extremo, viene la fórmula del contrato, en la que asoman personajes bien conocidos por su actividad como promotores de encargos artísticos:

Et sic nos Egidius Sanxez Munyoç prior et Johannes Çanou, Bartholomeus de Monblanch presbiteri maioraes et Perotus Pardo, Johannes Alegre maioraes layci et Joahnes Gras prior olim anni proximi lapsi et Bernardus Ballester et Sthefanus Daude olim Maiorals presbiteri et Ludovicus de Cruylles ac Jacobus Roig olim Maioraes layci anni proximi lapsi et nobilis Francischus Maça et Matheus Portell presbiter consiliarius assistentes presente et assistente dicto [...] [venerabili] Andrea Garcia presbitero simul [omnes] concorditer parte ex una et nos dicti Johannes Alcaraç et Caterina eius uxor et Vincenta et filipus Morella et Caterina

Valera eius uxor et Dionisius Lorenç et Luysa eius uxor et Ffrancisclus Lorenç simul omnes et quilibet [...] insolum parte ex altra...

Por lo que parece, la estructura directiva de la Cofradía se componía de un prior, dos mayores eclesiásticos y dos mayores laicos. En el año en el que se firma el encargo, el prior es Gil Sánchez Muñoz, los mayores eclesiásticos, Joan Çanou y Bertomeu de Montblanc, y los mayores laicos, Perot Pardo y Joan Alegre. En el año anterior (1440), el prior fue Joan Gras, los mayores eclesiásticos, Bernat Ballester y Esteve Daude, y los mayores laicos, Lluís de Cruilles y Jaume Roig. Además, figuran como consejeros el noble Francesc Maça y el presbítero Mateu Portell, así como el venerable Andreu Garcia, también presbítero. Al menos, Gil Sánchez Muñoz y Joan Çanou fueron miembros notables del Cabildo, y comitentes de cierta envergadura. La presencia de Andreu Garcia, a quien se nombra en último lugar sin un cargo concreto, exige una mención aparte. Como se verá más adelante, Garcia se perfila como una de las figuras más relevantes del selecto círculo de eclesiásticos que pudieron mediar en los encargos artísticos más importantes que se hicieron en la ciudad durante la primera mitad del siglo XV, relativos tanto a su Catedral como a sus parroquias, monasterios y conventos (urbanos y periurbanos). Garcia es, si no el representante más eximio de esta élite de entendidos, sí el ejemplo que se ha tenido la fortuna de conocer mejor a través de la documentación. Una vez más, emerge de ella relacionado con Reixac, de quien se intuye que fue valedor ante la clientela que tenía el usufructo de algunos espacios sagrados de la Seu, y a quien le tuvo que unir un estrecho vínculo, ya que el pintor le deja en su testamento, mientras viva, una tabla de la estigmatización de san Francisco “de la mà de Johannes”, pintada al óleo³⁹⁶. Es necesario advertir que no se debe leer aquí el término “entendidos” como si los clérigos de los que se viene escribiendo fueran *connaisseurs* más propios del siglo XIX que del XV, por más que resulte atractiva la comparación. Fueron, más bien, observadores privilegiados del desarrollo de una empresa artística, duchos en la gestión del ornato de los espacios sagrados con el fin último de salvar el alma de los comitentes. Este postrer aspecto, el de la salvación del alma, suele obviarse con cierta frecuencia en los estudios sobre arte medieval más recientes, interesados

³⁹⁶ CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1963), p.111.

preferentemente, quizás, en explicar la comitencia como medio de homologación social y como expresión de singularidades individuales (aspectos, por lo demás, bien evidentes para los contemporáneos), antes que en subrayar cuestiones más “superestructurales”³⁹⁷. Es cierto, por otra parte, que la vocación religiosa de la mayoría del arte medieval conservado es clara, mientras que otras utilidades subsidiarias como las señaladas anteriormente no lo son tanto y, por eso mismo, de ellas tiende a ocuparse la investigación³⁹⁸. Dicho sea también, a pesar de la advertencia sobre los riesgos de la extrapolación de términos relativos a la *expertise* artística con la que comenzaba esta nota, que el mismo Garcia tuvo que tener una finura de observación y una capacidad de discriminación estética notables. Es decir: para cumplir su función de asesoramiento y mediación en la comisión de objetos que eran antes que todo herramientas de comunicación con lo Trascendente, pértigas para alcanzar una buena Vida Eterna, tuvo que desarrollar capacidades que hoy en día se asocian comúnmente a los críticos.

Por parte de los bordadores, aparece una verdadera compañía encabezada por Joan de Alcaraç, Felip Morella y Dionís Llorenç, de la que también forman parte Caterina y Vicenta, esposa y suegra de Alcaraç, respectivamente; Caterina Valera, mujer de Felip Morella; Lluïsa, esposa de Dionís Llorenç, y Francesc Llorenç, padre de este último operario y dedicado al mismo oficio que su hijo. Por lo que respecta a Alcaraç, se sabe que había estado al servicio de la Catedral con anterioridad en varias ocasiones³⁹⁹: el 14 de enero de 1422 cobra 80 florines de oro de la propia Cofradía de la Virgen por varias piezas destinadas a unas capas; en 1425 y 1435 también recibe pagos de la Seu, esta vez sin especificar si relacionados con la Cofradía o no (en 1425 se le retribuye por dos galones de oro y seda ‘cum certis istoriis’ para dos capas nuevas de paño de oro y seda; y en 1435, por otros dos galones para una capa y una casulla de la Catedral). Dionís Llorenç, por su parte, consta relacionado con la fábrica catedralicia sólo posteriormente⁴⁰⁰: en 1468,

³⁹⁷ Paulino Iradiel oportunamente recordó la importancia de esta función espiritual del objeto artístico en su intervención en el coloquio sobre *Mercats del luxe, mercats de l’art. La Corona d’Aragó i la Mediterrània en els segles XIV i XV* [7/IX/2010].

³⁹⁸ De la misma manera, tampoco se debería pasar por alto que el necesario hincapié en estos aspectos iguala a la Historia del Arte con otras disciplinas históricas, por lo que la elección de este tipo de aproximación al fenómeno artístico no termina de estar exenta de implicaciones relativas al mayor o menor prestigio de unos estudios humanísticos u otros.

³⁹⁹ SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.565.

⁴⁰⁰ SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.566.

cobra por rehacer los galones de la capa del honorable Francesc Martorell; y en 1472 contrata un paño con las armas de Raimon de Torrelles, prepósito de la Seu. Ni el recurso a artífices de confianza ni la nómina de operarios asociados son hechos sorprendentes. Sí resulta digna de mención, sin embargo, la aparición de cuatro mujeres (Caterina, Vicenta, Caterina Valera, y Lluïsa) como parte del equipo que contrata la obra. No es posible saber si el reparto de beneficios iba a llevarse a término contando con ellas en pie de igualdad, en vista de la estructura de la sociedad bajomedieval, en la que la mujer no tenía personalidad jurídica individual en la mayoría de los casos, pero en las capitulaciones y en el contrato ellas sí responden por sí mismas y por todos los demás signatarios. Más allá de las limitaciones legales propias de su sexo, son sujetos responsables de su trabajo y del de los otros. La circunstancia debiera hacer pensar en la posibilidad de que en muchos encargos participara mano de obra femenina cualificada, aquí presente en el desarrollo del documento pero sin huella alguna en el encabezamiento de las capitulaciones. Esta mano de obra no suele recibir ningún apelativo relacionado con el oficio en cuestión (ninguna de las féminas del contrato consta como ‘bordadora’), por más que sea evidente su participación directa en el trabajo. Por último, se debería señalar la posibilidad del matrimonio con mujeres cualificadas, tal vez hijas o viudas de otro artesano de la misma arte, como estrategia más o menos frecuente en la menestralía (y aquí debería añadirse la habilidad al apetecible capital formal, económico o clientelar que conformaría la dote de estas mujeres). Su adiestramiento tendría lugar en el ámbito estrictamente familiar, tanto en estos casos como en otros en los que el aprendizaje se dio en el seno del matrimonio. De cualquier forma, en este ejemplo concreto es posible entrever la base doméstica de este trabajo de bordado, probablemente no extrapolable a otras empresas artísticas, necesitadas de más mano de obra y con una organización más compleja.

El 27 de enero del año siguiente al encargo que se acaba de examinar, Joan Reixac cobra 90 sueldos de la misma Cofradía de la Seu por “pintar o deboxar les mostres del drap quod fecit pro dicta Confraria” por una parte, y por otra, 100 sueldos por pintar cinco bancos y cuatro paños que sirven para cubrir los túmulos o fosas de los difuntos en su aniversario⁴⁰¹ (por lo demás, no es la primera vez que

⁴⁰¹ CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *AAV*(1964), p.92.

Reixac asume encargos de este tipo: el 31 de octubre de 1439 la Cartuja de Portaceli paga al pintor mediante Andreu Garcia por la pintura de un paño y de otra obra sin especificar⁴⁰²). El ápoca de 90 sueldos fechada en enero de 1442, ya comentada en páginas anteriores en lo que se refiere al montante de dinero, llamativamente alto para tratarse de un diseño previo, probablemente sea la retribución de la *mostra* de 1441.

Así, una cofradía de prestigio, la de Santa María de la Seu, activa promotora de empresas artísticas de envergadura en un medio saturado de ellas como es la Catedral durante la primera mitad del siglo XV, contrata a un artista de prestigio, Joan Reixac, para generar modelos. No es ésta, pues, una cuestión que se descuidase en absoluto. La noticia es muy elocuente en lo que respecta a la capacidad de discriminación estética de los patronos, que desean que sea uno de los mejores pintores activos en la ciudad, y no otro, quien proporcione el diseño de una obra de bordado. Desde luego, se cuenta con un presupuesto notable, así que se busca la excelencia en todos los aspectos de la pieza, incluidas las fases previas a la manipulación de la materia prima, a menudo invisibles en la documentación, y por eso frecuentemente obliteradas en los estudios de arte medieval. Se reiteraría también con esto, una vez más, la ya consabida ausencia de operatividad de la división entre artes mayores y menores para la cronología que abarca esta tesis, como para periodos anteriores y posteriores. Por otra parte, cabría además considerar si efectivamente los bordadores no tendrían competencia técnica para fabricar modelos (esto es, si dominaban o no las artes del dibujo). Hay que distinguir, de todos modos, entre el diseño proporcionado por Reixac, que se supone verdaderamente elaborado (policromo, o con anotaciones bien precisas sobre los colores a utilizar), y lo que se ha dado en llamar cartones⁴⁰³ o plantillas para trasladar el proyecto al textil de base, mucho más esbozados, y derivados con

⁴⁰² APPV, *Ambrosi Alegret*, 20707.

⁴⁰³ Sobre los comunes equívocos en la utilización del término, vid. TSUJI, Shigeru. “Il ‘cartone’ non era spesso: il vero significato del cartone da pittura”, en OS, H.W. van; ASPEREN, J. R. J. van (eds.). *La pittura nel XIV e XV secolo; il contributo dell’analisi tecnica alla storia dell’arte [Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’Arte, 3].* Bolonia (CIHA), 1983, pp. 155-156: “Nel Cinquecento e Seicento, tutti intendono il ‘cartone’ come dei fogli incollati insieme per ottenere carta di maggiore dimensione, e non specificano mai lo spessore e la qualità di tale carta, né adoperano alcun aggettivo della sorta di ‘pesante’ o ‘spesso’. Questo fatto significherebbe che, i fogli della carta da disegno i quali venivano normalmente usati si incollavano allo scopo di avere non una ‘carta spessa’ ma una ‘carta grande’.”

toda seguridad del dibujo primero, si éste se dio en tamaño natural, a través de la técnica del calco⁴⁰⁴.

Una noticia que complementaría a la anterior y que documentaría más cumplidamente el uso de diseños previos por parte de bordadores en Valencia durante la primera mitad del siglo XV es el subarriendo de una obra por parte de Francesc Clar, bordador él mismo, el 3 de marzo de 1404.⁴⁰⁵ El operario que asume el encargo es Joan Ruvio (o Ruvió), quien promete entregar cuatro historias bordadas (la Salutación, la Ascensión, la fiesta de Quincuagésima y la Muerte de la Virgen) según quedan dibujadas en un papel, y a imagen de lo ya hecho por Fernando Rodríguez, otro bordador. El pago será de 23 florines de oro de Aragón y, como era de esperar, la materia prima (oro, sedas, y todo lo necesario) la proporcionará el contratante. Las implicaciones que para la transmisión del conocimiento artístico tienen el subarriendo y la colaboración se revisarán en apartados posteriores.

El segundo dato de archivo inédito en el que se alude a una *mostra* es una procuraduría que el notario Lluís Masquefa recibe el 26 de marzo de 1444, y que por su interés se reproduce a continuación⁴⁰⁶:

Michael Sanxer de Cuequa lapicida sive pedrapiquer nunc Vnnc degens scienter etc constituo et ordino procuratorem meum certum et specialem etc vos Gasparem Ferrando lapicidam comorantem in civitate Oriole absentem etc ad petendum exhigendum et recipiendum atque he... a magistro Jacquet de Vilanes lapicida in eadem civitatem residente quondam mostram unius tabernacle ab son legiment in pergameno. Et de hiis que recepi etc apochas albarana etc faciendum et firmandum Item ad lit.. [...] promitto etc obligo etc actum Vnnc etc

Ts Paulus Monya et Gabriel Sanç not.

Este documento expone con la claridad que se espera de un texto notarial que Miguel Sánchez de Cuenca, cantero residente en Valencia, nombra procurador suyo a Gaspar Ferrando, ausente, cantero residente en Orihuela, para que pida al maestro Jacquet de Vilanes, que también es cantero y también habita en la misma

⁴⁰⁴ Para lo que se refiere a este método de transposición y a sus implicaciones en la transmisión del conocimiento artístico, vid. capítulos siguientes.

⁴⁰⁵ ARV, *Protocolos*, Guillem Cardona, 503. Noticia señalada por Vicente Graullera Sanz.

⁴⁰⁶ APPV, *Lluís Masquefa*, 22198.

ciudad, una *mostra* de “*un tabernacle ab son legiment en pergament*”. Tal acumulación de datos significativos exige un análisis detenido y permite formular varios interrogantes.

En primer lugar llama la atención el origen probablemente foráneo de al menos dos de los canteros mencionados, en razón de su apellido: Miguel Sánchez, que con seguridad no es oriundo de Valencia, y Jacquet de Vilanes. Ambos debieron coincidir en algún momento para que se produjera la transacción de la *mostra*, que por lo que parece es propiedad de Sánchez, ya que la reclama en términos bastante enérgicos, y éste debió coincidir también con Gaspar Ferrando para confiarle sus asuntos, o al menos tener algún tipo de relación, aunque fuese a través de terceros. La respuesta a todo esto se encuentra en la documentación sobre la construcción del portal del coro de la catedral de Valencia entre 1441 y 1444, estudiada por Mercedes Gómez-Ferrer a propósito de Antoni Dalmau⁴⁰⁷. Sánchez, Ferrando y Vilanes (o ‘Villans’) trabajaron con Dalmau en este proyecto⁴⁰⁸. Los dos primeros se integrarían después en la cuadrilla que Baldomar dirigía en la Capilla Real de Santo Domingo a partir de 1445⁴⁰⁹. Vilanes, por otra parte, colaboraría con Baldomar con anterioridad, en 1441, cuando los dos realizaron el pórtico de la iglesia del Hospital de Inocentes⁴¹⁰. Los tres protagonistas del documento revisado son, pues, canteros de primera línea, con experiencia al lado de Dalmau y de Baldomar, y, por tanto, con un oficio nada desdeñable en lo que a estereotomía se refiere (aunque Dalmau ha sido entendido por la historiografía con frecuencia como un profesional eminentemente hábil en lo ornamental, en razón de su especialización en la talla de alabastro y del carácter mixto de las obras que contrata -tanto escultura figurativa como estructuras tectónicamente complicadas-, la revisión de Gómez-Ferrer le restituye su verdadera dimensión como experto en geometría práctica). Previsiblemente, el fin de la obra del trascoro, en junio de 1444, procuciría una diáspora de operarios. Algún tiempo antes, en marzo (mes en el que está fechada la procuraduría que se está examinando) Ferrando y Vilanes ya habían iniciado este camino, dirigiéndose a Orihuela. Su presencia allí debió tener alguna justificación, y ésta debió estar relacionada con la arquitectura, ya que

⁴⁰⁷ Mercedes GÓMEZ-FERRER. “El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (act. 1435-1453)”, en <http://www.gothicmed.es/browsable/en/Antoni-Dalmau.html> [consultado el 27/X/2010].

⁴⁰⁸ GÓMEZ-FERRER, *opus cit.*, pp. 14-15.

⁴⁰⁹ GÓMEZ-FERRER, *opus cit.*, pp. 15-16.

⁴¹⁰ GÓMEZ-FERRER, *opus cit.*, p.16.

Vilanes llevó consigo una *mostra* que pertenecía a un colega. Quizás la explicación resida en que los pedrapiqueros, reclamados por los comitentes o atraídos por nuevas posibilidades de trabajo, acudieron a una cantería de importancia recientemente abierta en el sur del Reino justo por aquellos años: la de la cabecera y el crucero de la colegiata de Orihuela (después Catedral)⁴¹¹. Gaspar Ferrando consta como residente en la ciudad (*comorante*), al igual que Vilanes (*residente*), por lo que cabe suponer un asentamiento que se previó largo, quizás auspiciado por las autoridades eclesiásticas o municipales de la urbe. Estas circunstancias son el eco de un fenómeno ampliamente extendido, que se estudiará en profundidad en capítulos subsiguientes, como es la movilidad de los operarios y la circulación de saberes técnicos y de formas artísticas en la Baja Edad Media.

En segundo lugar, habría que dilucidar cuál es la naturaleza de la *mostra* que se solicita desde Valencia. El complemento “*in pergamenno*” parece referirse a todo el diseño, y no sólo al *legiment*, lo que en principio excluye que la procuraduría se refiera a un modelo tridimensional. En cualquier caso, hay una inscripción (si es eso lo que significa *legiment*) que debe dar algún tipo de información sobre el dibujo, y que a la vez plantea la cuestión de la alfabetización del artesanado, muchas más veces citada como un enigma abstruso que como un asunto de investigación del que hay que ocuparse.

Y en tercer y último lugar, hay que considerar qué objeto representa la *mostra*. Según el *Diccionari català-valencià-balear* de Alcover y Moll, por *tabernacle* se puede entender tanto un sagrario como un doselete, un “lloc cobert que en un retaule serveix per a situar-hi una imatge”. Se trata, pues, de una estructura que cubre una figura o un lugar relevante, y que en este caso debía ser una obra de cantería. Es difícil pensar cuál pudo ser el motivo concreto del requerimiento de Miguel Sánchez, si hubo un compromiso profesional que implicara la construcción de un *tabernacle* más allá de la mera urgencia por recuperar una herramienta de oficio. De todas maneras, el hecho de poner en marcha una procuraduría ante notario ya es bastante elocuente sobre el valor que el diseño tenía para el cantero

⁴¹¹ Francisco J. SÁNCHEZ PORTAS, “Catedral de Orihuela”, en BENITO GOERLICH, Daniel *et alii*. *La España Gótica. Valencia y Murcia*. Madrid (Encuentro), 1989, pp. 531-537. La girola estuvo en obras en la segunda mitad del siglo XV (p.536). En 1505 llegó de Valencia Pere Compte para visurar lo que se había construido, y declaró que no estaba bien hecho. Se acordó con Compte que se reharía en la forma y traza que él mandaría en pergamino desde Valencia. No está claro a qué parte concreta del edificio se refiere el examen de Compte, si bien el crucero parece ser la respuesta más probable (pp. 532-533).

que habitaba en Valencia: tanto si era un dibujo técnico como si era de exhibición, no debía ser de reproducción fácil. Además de esto, también cabe la posibilidad de que la traza fuera un bien preciado en razón de su referente original: tal vez fuera una copia de una obra importante hecha por Sánchez o hecha por otros que podía servir como modelo para encargos futuros. Sería arduo llegar a saber, del mismo modo, si el pergamino era parte de un contrato ya finiquitado o un elemento integrante del catálogo formal del operario. El único paralelo con valor ejemplar que ha sido posible encontrar para este tipo concreto de objeto es 'I motlo de tabernacle de fust' que Pere Sanglada, imaginero de Barcelona, guarda en su casa a su muerte en 1408⁴¹².

Queda suficientemente claro, entonces, que la *mostra* no fue siempre el bosquejo sumario que a veces se encuentra traspapelado en un protocolo notarial. En ocasiones fue un vehículo privilegiado de comunicación entre artífice y cliente cuya factura se contrató por separado y se encomendó a los mejores artistas, y cuyo uso y conservación se estipuló de un modo escrupuloso en las capitulaciones de la obra. Fue, con ello, un elemento activo en la transmisión del conocimiento artístico.

Resta sólo revisar lo que se sostenía en páginas precedentes sobre el uso de una obra como modelo para la confección de otra pieza, a partir de nuevas noticias publicadas y documentos de archivo inéditos. En términos generales, no hay variaciones significativas: la Catedral sigue siendo el centro de referencia por excelencia al que los promotores de cierta importancia recurren para señalar los ejemplos que se deben imitar en la realización de su encargo, aunque hay iglesias dentro del perímetro urbano que también concitan el interés de los comitentes, como las de las grandes órdenes mendicantes. En concreto, es posible aportar dos noticias relativas a la iglesia de Santo Domingo: el 21 de mayo de 1383 Joan Ferràndez del Port menciona en su testamento un retablo cuya factura acordó con su primera mujer, bajo la advocación de san Saturnino y santa Engracia, a imagen del de san Juan Bautista y san Juan Evangelista de la iglesia de los Predicadores, con el objeto de colocarlo en su capilla del monasterio de Santa María Magdalena de

⁴¹² BATLLE, Carme. "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (†1408)". *D'Art*, 19 (1993), p.94.

Valencia⁴¹³; el 27 de febrero de 1478 Pere Cabanes contrata con los parroquianos de la iglesia de san Jaime de Moncada un retablo de Santa María a imagen del de la capilla de Pere Bou, también en la iglesia de Predicadores⁴¹⁴. Aunque este último dato exceda un tanto los límites cronológicos de la tesis, resulta interesante apuntar que Cabanes firmó en 1482 un pacto de asociación con Rodrigo de Osona para pintar el retablo del altar mayor del monasterio de san Francisco⁴¹⁵, lo que muestra que estaba en contacto con una de las dos comunidades monásticas más populares de la ciudad, y bien pudo haber trabajado antes para la capilla de Pere Bou, sita en el otro cenobio, lo que dotaría de pleno sentido a la demanda de los parroquianos de Moncada. Y un último ejemplo: el 16 de diciembre de 1400, Miquel del Miracle, rector de Penáguila, encarga a Pere Nicolau un retablo que éste “acabarà axí bé o mellor com lo altar de Sent Johan del Spital, segons més o menys e [...] les polseres les quals farà d’argent colrat tan solament”⁴¹⁶. El destino del particular mueble encargado por el eclesiástico era un altar de santa Catalina en la iglesia de san Agustín⁴¹⁷. Se trató de un retablo de seis advocaciones por el que se pagaron 60 libras, y formó parte de un proyecto de Del Miracle para embellecer un espacio al que estaba vinculado de alguna manera, puesto que en el documento también se especifica que Nicolau debe pintar “sis senyals” de madera que el mismo comitente le iba a proporcionar.

La cita de obras entre iglesias de la misma población, de todos modos, no es un fenómeno exclusivo de la capital del Reino, como ya se ha apuntado con anterioridad. En otros centros que se saben importantes en la comisión de encargos artísticos, como Morella⁴¹⁸ o Jérica, se da el mismo juego de referencias cruzadas. En Morella, el día 21 de enero de 1388, mediante una legat testamentaria de Pere Ros, se encarga a Guillem Ferrer un retablo para la iglesia del hospital de san

⁴¹³ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.413, p.258.

⁴¹⁴ APPV, *Lluís Matoses*, 17896.

⁴¹⁵ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals en València*, pp. 118-119.

⁴¹⁶ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.986, p.504.

⁴¹⁷ MIQUEL JUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura en València* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en mayo de 2006: se ha publicado con el título *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la València del gòtic Internacional*. Valencia (Universitat de València), 2008], p.144.

⁴¹⁸ Un examen relativamente reciente de la pintura morellana en torno a 1400 en ALCOY I PEDRÒS, Rosa; RUIZ I QUESADA, Francesc. “Pere Lembrí i el Mestre d’Albocàsser. Inici d’una revisió sobre la pintura castellanenca en temps del Gòtic Internacional”, en PASTOR, Julia; QUEROL, Ernest; RIPOLLÉS, Carles (coord.). *Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d’Estudiosos. Morella. Volum I*. Castellón (Diputació de Castelló. Servei de Publicacions), 2000, pp. 381-401.

Nicolás de Morella que debe tomar como modelo el retablo de san Agustín que estaba en la iglesia de santa María de la villa⁴¹⁹. Era una obra de coste muy elevado (1600 sueldos), y debió ser del todo particular, ya que se dieron profusas indicaciones de cómo debía componerse, entre ellas que “als peus de monsenyor sent Nicolau sie pintada la ymaga del dit defunct preguant mans juntes sent Nicolau”. Asimismo, sobre la tabla central debía figurar “la ymaga de santa Maria ab lo Jesús en la falda, e en lo braç que mam et àngels que y age que tinguen esturments”, una iconografía de raíz italiana que después pasó al arte flamenco con mucha fortuna, y que por entonces era altamente novedosa en tierras valencianas, habiendo sido introducida en la Corona de Aragón por los Serra. De hecho, parece ser que Ferrer se formó en su taller, o al menos trabajó en él en los inicios de su andadura profesional, lo que explicaría la singular escena que se quiere disponer sobre la imagen titular del mueble⁴²⁰. Siguiendo con las referencias pormenorizadas, se especifica que “desús les dites stòries d’enmig, sobre tot sie lo crucifixi semblant que és en lo dit retaule de sent Agostí. Axí mateix siats tengut de fer lo dit reataule de fusta semblant de quell desús dit retaule de sent Agostí, et semblants fulloles, et archets, et fulles et pinacles, lo qual sie de or fi en aquells lochs que·s pertany, et de adzur d’Acre fi sien vestides les ymatges de sent Nicolau et diesprades d’hor, et les colós de les ymatges sien bones e fines, segons lo dit retaule de sent Agostí és, ab son guardapols, ab senyal de onsos et de roses que·l dit defunct fahie lo avie acostumat fer”. El retablo de san Agustín aparece, pues, como un indicativo de la calidad que debe alcanzar el retablo de Pere Ros, más que como un modelo iconográfico exacto, si se exceptúa el Crucifijo de la espina. El motivo de la elección de la obra de referencia es una incógnita. Desde luego, siempre cabe plantearse que el pintor contratado fuera autor también del modelo propuesto, y que precisamente se citase explícitamente una pieza bien acabada del artífice para asegurar el resultado final. Guillem Ferrer fue un pintor reconocido en Morella: había trabajado para las autoridades municipales⁴²¹, había contratado al menos cuatro

⁴¹⁹ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.507, pp.300-301.

⁴²⁰ En 1372 se documentan varios trabajos de Guillem Ferrer como parte del taller de los Serra en la techumbre del salón del Consell de Barcelona (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.337, p.216).

⁴²¹ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.536, pp.313-314: se trata de un ápoca de 980 sueldos y 10 dineros que Ferrer cobra de Arnau Morera, síndico y clavario de la villa, el 7 de noviembre de 1388. Entre los trabajos que se retribuyen se encuentra un retablo de santa María del que restaban por pagar 73 sueldos y 4 dineros, una cantidad demasiado pequeña

retablos para la iglesia de Ares del Maestre⁴²², y queda constancia de que fue administrador de dos instituciones benéficas locales, la *almoïna* de pobres vergonzantes⁴²³ y del *Hospital Nou de la Trinitat y sant Antoni*⁴²⁴. Parece ser que con bastante asiduidad tuvo problemas para el cobro de sus trabajos, que se producía con retraso, e incluso en especie: los mismos familiares del difunto Pere Ros tuvieron que arrendarle por 14 años “la terra e parets de la font nova” junto con un lagar para hacer frente al pago de las 80 libras que costaba el retablo de san Nicolás; Guillamona, la viuda de Ros, tuvo que renunciar además al legítimo usufructo de la parcela arrendada⁴²⁵. Esto no implica que Ferrer fuera un profesional poco pudiente. Más bien el motivo de estas dilaciones y estos cambios estribaría en el elevado precio que alcanzaron sus obras en un mercado de importancia mediana como era el de Morella. Los atrasos y los pagos en especie son la claudicación de Ferrer ante una clientela dispuesta a encargar buena pintura, pero con dificultades para pagarla.

Guillem Ferrer, como figura relevante del panorama artístico local, también está relacionado con la campaña de renovación de las vidrieras de la iglesia de santa María, fechada en 1385 (y en sí misma esta campaña constituye un ejemplo del uso de una obra como ejemplo para la confección de otra). Se contratan tres piezas, las tres con Pere Ponç, “prevere, mestre de vidrieres”: el 23 de mayo de 1385 Miquel Barreda encarga la ventana mayor del altar mayor, por 50 florines⁴²⁶; en algún otro momento de 1385, posterior al 23 de mayo, Ramon Cardona, notario, encarga la ventana que está a la izquierda del altar mayor de la iglesia, “ab les formes e condicions de aquella que dit mestre fan a n Miquel Barreda”, por 40 florines⁴²⁷; en otra fecha indeterminada del mismo año, Pere Domènec, “savi en dret”, encarga

para pensar en que se tratase de un mueble para la iglesia Mayor de Morella. Tal vez fuera una obra menor destinada a la Sala del Consell del municipio, para la que el pintor hace diversas labores incluidas en el mismo documento.

⁴²² COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, docs. 676 (p.385), 677 (p.386) y 678 (p.386): el 17 de mayo de 1395 Guillem Ferrer cobra tres épocas referentes a cuatro retablos para Ares del Maestre. Los pagadores son jurados de la villa en años pretéritos: los cargos de 1380 pagan 1455 sueldos por un retablo de santa María para la iglesia del lugar (doc.676); los cargos de 1383 pagan 880 sueldos por dos retablos de san Antonio y san Miguel (doc.677); y los cargos de 1387 pagan 880 sueldos por un retablo de santa Bárbara (doc.678).

⁴²³ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.650, p.377.

⁴²⁴ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.779, p.430.

⁴²⁵ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, docs. 522 y 523, p.308.

⁴²⁶ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.450, pp. 274-275. El contrato se canceló el 10 de noviembre de 1386 a petición del comitente (*ibídem*, doc.483, p.286).

⁴²⁷ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.441, pp. 270-271.

la tercera y última ventana para la capilla de san Jaime de la misma iglesia por 40 florines, “de obra de vidre segons se pertany et segons lo dit maestre e en Guillem Ferrer se acordaran de fer de diverses colós los vidres e de diverses obres”⁴²⁸. Hasta qué punto Ferrer intervendría directamente en el trabajo es algo difícil de responder (no resultaría inverosímil, contando con que vidriería y pintura son ambas artes del color), pero lo que parece claro es que el pintor era un artista de confianza en quien se podía delegar el diseño de una obra de representación como era una vidriera historiada que incluía las armas del promotor, junto con una inscripción conmemorativa. De nuevo, se escoge bien quién debe proporcionar los patrones de un encargo de relevancia, aunque sea en un marco más estrecho que el de la capital. El artífice responde, además, de la fianza que se entrega a Pere Ponç. Ésta es una función que no es la primera vez que desempeña en el medio profesional más próximo⁴²⁹. El otro aval de la transacción es Arnau Morera, quien era síndico, procurador y clavario de la villa en 1388, lo que hace suponer que quizás las autoridades municipales tuvieran algo que ver con la llegada de Ponç a Morella.

Jérica es otro centro urbano que generó empresas artísticas de cierta importancia: el 21 de septiembre de 1396, Joan Rubio, preboste de la cofradía de san Bartolomé de Jérica, contrata con el pintor Pasqual Domingo, vecino de Segorbe⁴³⁰, un retablo bajo la advocación del santo patrón de la cofradía por 21 florines, “de obra argentada como es en el altar de santa Catalina de la iglesia de la dita villa”⁴³¹. Del mismo modo, entre 1410 y 1411 la villa de Liria acomete diversas obras de embellecimiento urbano y de ornato de sus edificios principales⁴³². Entre estas acciones se encuentra el pago de una cruz de plata de más de siete marcos de peso a Francesc Vals, platero de Valencia, por parte del Justicia, los jurados y los

⁴²⁸ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.442, p.271.

⁴²⁹ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.452, pp. 275-276.

⁴³⁰ En 1389 el administrador de la fábrica de la catedral de Segorbe paga a Domingo 6 sueldos por pintar el cirio Pascual (COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.541, p.316).

⁴³¹ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval...*, I, doc.760, pp. 423-424. El pago se liquida mediante un ápoça fechada el 4 de abril de 1398 (*ibídem*, doc. 855, p. 455).

⁴³² El 17 de marzo de 1410, dos carpinteros cobran por cubrir el techo de la cancellería de Liria (APPV, *Miquel de Camanyes*, 21235); el 12 de diciembre de 1411, Guillem Escoda, pintor de la ciudad de Valencia, cobra de las autoridades municipales de Liria 464 sueldos y 6 dineros por doce “pavesos grans de baricha nous ab senyals reals e de liri que de mi compras a obs de la dita vila” (APPV, *Miquel de Camanyes*, 21235); el 14 de diciembre de 1411 las mismas autoridades tratan con carpinteros para hacer las puertas de los portales nuevos hechos en los arrabales de la villa (APPV, *Miquel de Camanyes*, 21235).

prohombres de la población, el 6 de marzo de 1411⁴³³. El 26 de octubre del mismo año, las autoridades municipales de Viver pagan una custodia al platero Joan de Galve, y los testigos son un vecino de Liria y Ferran Vilar, platero de Valencia⁴³⁴. Es arriesgado suponer que se confeccionó una custodia para Liria a imagen de la de Viver (o a la inversa), cuando no se puede trazar una relación directa entre una comanda y otra apoyada en datos concretos, pero tampoco se puede pasar por alto una presencia tan significativa como la de estos testigos en el contexto de una activa campaña de encargos artísticos emprendida por el municipio edetano por estas mismas fechas. El ejemplo debiera servir para tener presente el valor de los modelos de referencia cuando se trata de explicar la coincidencia en un mismo documento de promotores y artistas ligados a proyectos distintos y, en teoría, ajenos entre sí.

Por último, se debería puntualizar, contra lo que a veces se sostiene, que la alusión a otras obras en la contratación de un objeto artístico no es un elemento de estandarización, sino de distinción absoluta, al igual que la exhibición de las armas del comitente o la contratación de determinado artífice que no todos los promotores pueden pagar. Y este factor de distinción no es exclusivo de las grandes empresas metropolitanas, sino que alcanza también a encargos más modestos, aunque el territorio por excelencia de este metalenguaje sea la Catedral, donde se da un verdadero discurso autorreferencial muy denso, un juego de citas que evocan obras prestigiosas en la mayoría de los casos desaparecidas⁴³⁵.

⁴³³ APPV, *Miquel de Camanyes*, 21235.

⁴³⁴ APPV, *Miquel de Camanyes*, 21235.

⁴³⁵ Un ejemplo de esta persecución estrecha por la comisión de una pieza excelente, cuidada hasta en la selección de sus detalles más nimios: el 23 de julio de 1416 Rodrigo de Heredia, canónigo y sacristán de la Seu, contrata con Bernat Munt el bordado de una capa de coro en la que las nubes han de hacerse “de fil d'argent segons la manera del capell de sant Jacme qui es en lo drap vermell del altar major” (SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 49).

5. REPERTORIOS DE OFICIO

Nota:

El apartado que sigue constituiría la segunda parte del estudio sobre el sentido y el uso de las fuentes visuales como medio de transmisión del conocimiento artístico en Valencia entre 1370 y 1450. Si en páginas anteriores se ha explorado en profundidad el significado de la referencia a un modelo en los documentos contractuales, ahora es el momento de examinar el valor de los repertorios de oficio como vía de transferencia del saber. Tras una primera revisión de los datos disponibles sobre el tema en la Corona de Aragón, es posible conformar un verdadero cajón de sastre donde caben toda suerte de objetos de difícil clasificación y que, sin embargo, evidencian una función mediadora importante en la transmisión del *corpus* de habilidades que debía dominar un buen menestral: *mostres*, dibujos en el reverso de un retablo, cuadernos de apuntes, recetas de pintura, plantillas, trazas arquitectónicas o piezas de exhibición fueron un verdadero arsenal de recursos y conocimientos que hasta hace poco ha sido leído como una sucesión de hiatos sin apenas explicación, un elenco de noticias llamativas que incluir en el pintoresco anecdotario del arte medieval. No han faltado, desde luego, menciones explícitas de la importancia de estos restos, conservados o sólo evocados por la documentación, pero se suele postergar su examen fiándolo a una investigación futura, debido tanto al carácter escurridizo del asunto, poco dado a sustentarse en amplias series documentales, como a la dificultad de abordar este tipo de cuestiones desde una perspectiva positivista o formal de la Historia del Arte (añadiendo a esto, como es natural, los naturales límites del tiempo y del interés del estudioso). Así, los repertorios de oficio podrían recuperar su significado quizás desde una perspectiva sociológica que se aparte un tanto de aspectos a los que ya se ha dispensado atención (atribuciones, biografías, precios, mercado, comitentes) para ahondar en otros carentes de tanto cuidado, como es éste.

Por último, sólo resta aclarar que, exceptuando los libros de recetas, que se han incluido aquí porque también son repertorios de oficio, el resto de objetos

mencionados anteriormente son fuentes visuales en las que el artesano podía y debía fijarse para adiestrarse o para mejorar su práctica del arte.

5.1. RECETARIOS Y *PAPERS DE PINTURA* EN LOS REGISTROS DE ARCHIVO⁴³⁶

‘...ché molti son che dichono che senza esser stati con maestri àno imparato l’arte. No’l credere, che io ti do l’essempro: di questo libro, studiandolo di dì e notte e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, no ne verrai mai da niente; né cche mai possi chon buon volto stare tra i maestri.’

Cennino Cennini, *Libro dell’Arte* (capítulo CIV)⁴³⁷

Si en una virtual prospección arqueológica se intentase recuperar el camino de la transmisión del conocimiento artístico desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, y para volver a señalar su trazado se contase únicamente con textos de carácter técnico, el inicio de la senda sería más que incierto. Los vehículos de comunicación creativa, entre el siglo XIII y el XV (también tiempo antes, y también tiempo después) parece que se situaron, en lo fundamental, fuera de la producción escrita: viajes, colaboraciones interprofesionales, asociaciones transitorias entre menestrales de un mismo oficio, y un sistema de aprendizaje sólidamente asentado en la diada (ventajoso para maestro y aprendiz, cuyas implicaciones específicas, en términos de conocimiento significativo, están todavía por estudiar) pueden apuntarse como principales vías de intercambio⁴³⁸. Aun fuera de las explicaciones

⁴³⁶ El apartado corresponde en lo sustancial a una comunicación presentada en el Simposio *De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa* (Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005), publicada después como MONTERO TORTAJADA, Encarna. “Recetarios y *papers de pintura* en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu García”, en *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*. Extremadura (Universidad de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo), 2007, pp. 507-517.

⁴³⁷ CENNINI, Cennino. *Il libro dell’arte* (edición al cuidado de Fabio Frezzato). Vicenza (Neri Pozza Editore), 2012, p.137.

⁴³⁸ Francesca ESPANYOL BERTRAN, “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)”. *Cuadernos del CEMYR [Saber y conocimiento en la Edad Media]*, n°5 (1997), pp.73-113. El estudio de todos estos aspectos exige el manejo de una bibliografía heterogénea, pero no incoherente. Vid. Pamela O. LONG, *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore (The John Hopkins University Press), 2001, p.3: “Categories involving material manipulation, action, and knowledge, as well as their histories and the systems of knowledge surrounding them, have been obscured by disciplinary histories such as the history of technology, the history of architecture, and

tradicionales es posible seguir encontrando caminos para el transvase de ideas: la misma legislación coercitiva en algunas ciudades respecto a la emigración de artesanos especializados tuvo un efecto centrífugo, dando lugar al establecimiento de algunos de ellos en otros lugares, atraídos por una sustanciosa retribución y por la garantía de un trabajo en condiciones de ventaja⁴³⁹. Todas estas circunstancias están documentadas con cierta frecuencia, aunque de modo parvo: los registros de archivo suelen ser poco pródigos, habitualmente, en detalles que pudieran ayudar a entender algo más en qué condiciones tenía lugar la circulación de innovaciones. Tal vez una breve reflexión sobre las razones de este silencio pueda ser productiva para el breve estudio que se pretende llevar a término aquí.

Casi se han convertido en un *topos* de la historiografía del arte medieval las consideraciones más o menos detenidas sobre la exigüidad y el laconismo de las fuentes documentales. A pesar del riesgo que siempre entraña frecuentar lugares comunes, en esta ocasión el recurso a uno de ellos puede ser bastante revelador: aunque los indicios no son en exceso abundantes, se puede encontrar constancia escrita de un uso sostenido de recetarios y cuadernos de modelos a lo largo de toda la Baja Edad Media, pero no de un conocimiento artesanal codificado en forma de tratados a través de los cuales se adquiriesen las habilidades necesarias para desempeñar un oficio artístico. Precisamente lo que se remuneraba en un proceso de aprendizaje era lo que no resultaba posible, o resultaba innecesario (porque su sola lectura no garantizaba una asimilación efectiva), consignar en la documentación⁴⁴⁰. A este tipo de conocimiento no codificable y no transmisible por

the history of science. Such disciplines were created in the nineteenth and twentieth centuries on the basis of modern notions of what properly belonged to them and what did not. Autonomous, idealized disciplinary histories are often based on the presupposition that they contain a core of substance that has remained stable for centuries”.

⁴³⁹ Modelo propuesto, por lo general, para ciudades italianas y del sur de Alemania: vid. LONG, *Openness, Secrecy, Authorship...*, p.100: “Proprietary attitudes toward craft knowledge arose in the context of medieval urbanism. Such attitudes are manifest in two related phenomena –the emergence of widespread craft secrecy and the development of patents. Both involved the view that intangible property, whether craft processes or ideas for intentions, could be protected by some means. Patents became a means not only for profiting from craft processes and intentions but also for transmitting craft knowledge as artisans migrated across Europe, bringing their craft knowledge or invention with them and gaining limited monopolies and apprentices in localities that sought new crafts and inventions”.

⁴⁴⁰ Vid. Stephan R. EPSTEIN, “Craft guilds, apprenticeship and technological change in pre-modern Europe”, *The Journal of Economic History*, 53 (1998), pp. 684-713, especialmente pp. 688-693. Algunas ideas que se desarrollan en el artículo se pudieron escuchar de nuevo, explicadas con detalle y puestas al día, en el seminario impartido por Epstein en el Departamento de Historia Medieval de la Universitat de València el 13 de febrero de 2004, titulado “La trasmissione del sapere tecnico artigianale in età premoderna”.

escrito se le suele aplicar el adjetivo de “tácito”⁴⁴¹. Trascendiendo la definición canónica del término, y con apoyo de las noticias de archivo, se puede concluir que con bastante probabilidad este tipo de saber tuvo un valor económico intrínseco y cuantificable, aunque éste sea difícil de aislar de otras variables⁴⁴², así como una consideración social que es posible advertir en determinadas circunstancias⁴⁴³.

A pesar de todo, los conocimientos cuya gestión y comercio sí es posible rastrear en la documentación siguen estando en la sombra. Cada vez más claramente, por contra, las dificultades para intentar colegir cuáles eran las vías de comunicación creativa parecen no residir en el analfabetismo (discutible en algunos casos) de la menestralía en la Baja Edad Media, sino en el empeño errado de llegar a descubrir la composición de las habilidades⁴⁴⁴ que se transmitían en cualquier proceso de aprendizaje artesano desde un sistema de pensamiento centrado en la letra. Todo esto no excluye, naturalmente, que una parte de ese conocimiento

⁴⁴¹ Concepto puesto en circulación en los años sesenta por el científico y filósofo húngaro Michael Polanyi, quien lo definió como un saber de difícil articulación, comunicación y descripción, ya que residía en grupos, valores consensuados, presunciones y creencias (por tanto, costoso de identificar, localizar, cuantificar, clasificar y valorar). Pamela H. SMITH, en *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago-Londres (The University of Chicago Press), 2004, p.245, discute ampliamente la adecuación del concepto a la práctica artesanal europea entre los siglos XV y XVIII: “Michael Polanyi’s concept of “tacit knowledge”, in which “knowing-how” is opposed to “knowing-that”, is relevant here. My contention is that artisans did not conceive of their knowledge as tacit or as simple ‘know-how’ that could not be articulated, but, rather, they sought to convey their understanding of their skills and of nature in their work of art”.

⁴⁴² Hay un grupo bien nutrido de noticias que dan señales de ello, en especial en lo que a la pericia de los maestros de obras se refiere. Se pueden revisar, en este sentido, las investigaciones llevadas a cabo por Amadeo SERRA DESFILIS alrededor de la figura del maestro de obras en Valencia: “El precio del saber: técnica, conocimiento y organización de la obra en la Valencia del siglo XV”, en *L’edilizia prima della Rivoluzione industriale. Secoli XIII-XVIII*. Prato (Istituto Internazionale di Storia Economica “F. Datini”), 2004, pp.709-721.

⁴⁴³ Asunto sobre todo estudiado para la Toscana. Roberto CASSANELLI, en “Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell’arte alle soglie della Modernità” [CASSANELLI, Roberto (a cura di). *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*. Milano (Jaca Book), 1998, pp.7-29; hay edición en castellano: Barcelona (Moleiro), 1999], dibuja un estado de la cuestión referido a las investigaciones sobre las condiciones de trabajo en el taller que es válido también para los estudios sobre la valoración de la habilidad artística en el mismo periodo (p.7): “Esistono peraltro aree geografiche e periodi storici che sono stati maggiormente beneficiati sotto questo profilo: in particolare la Toscana, e soprattutto Firenze tra Medioevo e Rinascimento, che, grazie ad indagini a tappeto avviate già nel corso del XIX secolo, gode oggi di una situazione di studi assolutamente privilegiata”. Uno de los pocos trabajos recientemente dedicados a profundizar en el tema desde un ámbito geográfico distinto al toscano es la comunicación que el proyecto de investigación *Arquitectura en construcción en el ámbito valenciano de la Edad Media y Moderna* (HUM2004-05445, dirigido por el Dr. Serra Desfilis) presentará en el II Congreso Internacional sobre Historia de la Construcción que tendrá lugar en Cambridge entre el 29 de marzo y el 2 de abril de 2006: “Technical Innovation in Valencian Architecture in the Medieval and Early Modern Age: Training, Know-how and Admiration”.

⁴⁴⁴ Es necesario aclarar que, si bien los términos “conocimiento” y “habilidad” por lo general no son intercambiables, en este contexto significativamente pueden emplearse casi de modo indistinto, con todas las implicaciones de orden epistemológico que se derivan de ello.

circulaba en forma de tratados y recetarios, de los que hay más noticias cuanto más se avanza en el tiempo⁴⁴⁵; pero sí sitúa desde una perspectiva quizás más próxima a la realidad el estudio sobre el tránsito de ideas en los oficios artísticos.

En este punto tal vez también resulte conveniente detenerse en una breve consideración sobre conocimiento tácito y conocimiento secreto, conceptos de naturaleza diferente que se suelen identificar en la reflexión sobre los caminos de la comunicación creativa⁴⁴⁶. La circulación del saber artesano por vías generalmente ajenas a la escritura, con todas las consecuencias que esto comporta para la investigación, suele dar lugar a la extensión sistemática del membrete de “conocimiento reservado” a todo tipo de conocimiento no-textual, sólo velado por su misma condición de idea no codificada por escrito, y habitualmente sólo regulado en su transmisión por un sistema de trabajo particular, en el que el aprendiz estaba inmerso en el mundo laboral desde el inicio de su relación con el menestral que iba a enseñarle su oficio (y aquí “oficio” significa tanto “profesión” como “particular manera de emplear saber y habilidades en el ejercicio de una tarea”)⁴⁴⁷, y era testigo habitual, por tanto, de procesos que hoy pueden describirse como creativos, aunque no estaba capacitado para participar en todos ellos. Su competencia en unas labores y no en otras, su acceso a más conocimiento, los iba dictando el uso hábil que él mismo hiciese de la información que gradualmente le fuera suministrando su maestro (en otras palabras: no se le hurtaba la observación de los procedimientos de trabajo, porque en ella también residía parte del aprendizaje, pero la verdadera comprensión, el verdadero dominio de un oficio, sólo llegaban con una práctica continua dirigida eficientemente, y no con el

⁴⁴⁵ En ocasiones (sobre todo para los tratados de cantería alemanes de fines del siglo XV y comienzos del XVI) se ha propuesto como explicación al hecho la necesidad de codificar un corpus de conocimientos que comienza a desaparecer: vid. Lon R. SHELBY, “The Geometrical Knowledge of Mediaeval Master Masons”, en *Speculum*, vol.47 (1972), pp.395-421.

⁴⁴⁶ LONG, *Openness, Secrecy, Authorship...* p.6: “On the other hand, the unquestioned association of craft and technical traditions with secrecy must be challenged. Oral transmission of craft knowledge within apprenticeship systems, whether in households or in workshops, can be open as well as secret”.

⁴⁴⁷ Es necesario tener presente aquí la particular -doble- naturaleza del maestro, que la historiografía tiende a disociar: se trata de un profesional que regularmente ejerce la docencia beneficiándose del trabajo de oficiales y aprendices que suele haber formado él mismo. Vid. Leslie ROSS, *Artists of the Middle Ages*, Wesport, Connecticut - London (Greenwood Press), 2003, p.113: “This tradition of workshop training was thus extremely beneficial for all concerned. The master artists had the benefit of personally trained assistants to help with the shop’s production and the assistants were often given room and board and sometimes even a small salary while they were learning their trade”.

levantamiento de una especie de secreto de sumario)⁴⁴⁸. Hay que advertir, de todos modos, que la distinción entre saber tácito y saber secreto no elimina la posibilidad de que en ocasiones el primero de ellos tuviese efectivamente una circulación restringida, sujeta a ordenanzas profesionales o a intereses de mercado. Cabe señalar además que, con bastante frecuencia, se entiende el sustantivo “secreto” en su acepción más arcana, sin reparar en que habitualmente puede asumir otro significado más cercano al de recurso, ingenio o conocimiento que puede condicionar decididamente el resultado del trabajo, y que es útil poseer⁴⁴⁹.

Tras estas aclaraciones, el estudio de la transmisión del conocimiento artístico en los siglos XIII-XV a partir de recetarios, tratados y cuadernos de modelos se presenta como una labor ardua, pero no imposible. La conservación de este tipo de documentos, y los datos de archivo que dan cuenta de su uso y circulación, conforman una fuente, aunque parcial, insustituible (podría decirse que las consideraciones sobre los límites y la representatividad de dibujos y recetas, más que mermar su valor, han vuelto a validar su utilidad desde una perspectiva distinta).

En ese contexto, se propone el estudio de una serie documental breve, pero a todas luces excepcional. Se trata del testamento, el inventario post-mortem y la almoneda de los bienes de Andreu Garcia, presbítero beneficiado en la Catedral de Valencia, habidos entre el 10 de junio de 1450 y los últimos días de enero de 1453, que se examinarán con detenimiento en capítulos posteriores de la tesis⁴⁵⁰. Sólo una revisión somera de estos registros ya revela su raro valor como puesto de observación del medio artístico valenciano en la primera mitad del siglo XV (aunque estén fechados a mediados del Cuatrocientos, tienen efecto retroactivo en cuanto que son reflejo del patrimonio y de las relaciones establecidas por el

⁴⁴⁸ Vid. SMITH, *The Body of the Artisan...*, p.28: “The pervasive character of the epistemology of handwork arose largely out of the experience of training by apprenticeship and its basis in the bodily techniques of observation, imitation, repetition, and active doing”. *Ibidem*, p.6: “I argue that for artisans, experience and the production of things were bound up with their own bodies. And, further, that they articulated in their writings and in their works of art a view that certainty is located in matter and nature and that knowledge can be gained by observing and experiencing –often by bodily struggle– the particularity of nature”.

⁴⁴⁹ LONG, *Openness, Secrecy, Authorship...*, p.7: “Several categories and phrases are sometimes placed under the rubric *secret* but actually mean something other than intentional concealment. The work *secret* itself and its cognates in various languages often means ‘technique’, as in ‘The secret of making a good piecrust is to use ice cold water’.”

⁴⁵⁰ *Archivo de Protocolos del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia* (en adelante, *APPV*), Ambròs ALEGRET, 1450 (nº 01118: testamento) y 1452 (nº 1107: inventario y almoneda).

presbítero a lo largo de su vida), justo cuando la ciudad terminaba de experimentar los efectos de una mutación de largo alcance que había tenido lugar a fines del XIV bajo el signo del Gótico Internacional, estaba inmersa en sus epígonos, y se preparaba para internarse en la encrucijada⁴⁵¹ que supuso la introducción de novedades italianas y flamencas en el panorama local, ya desde hacía tiempo mixtificado mediante aportaciones de la más diversa procedencia. En pocas páginas desfilan muchos de los protagonistas de la cultura artística valenciana 1400-1450, y se consignan objetos que llaman la atención al primer golpe de vista (enseres relacionados con la práctica de la pintura, obras probablemente de una calidad más que mediana, relojes, espejos, lentes, libros con títulos que apuntan hacia una actitud religiosa particular), denunciando su pertenencia a un personaje de interés sobresaliente⁴⁵². Más allá de todo esto, en cada uno de los documentos es posible detectar huellas de valor capital para lo que se está intentando dilucidar en este simposio: libros de recetas de colores, dibujos, y lo que se define vagamente como “*papers de pintura*”. Cada uno de estos objetos tiene una significación específica, definida por el contexto en el que se encuentra, procedencia según el inventario, y valor en la almoneda. Tal vez convenga analizar todos estos aspectos poniéndolos en relación con recetarios que, si bien se produjeron en un ámbito geográfico diferente, se adivinan similares a los que fueron inventariados en casa de Andreu Garcia⁴⁵³.

⁴⁵¹ Concepto recurrente en Historia del Arte para describir momentos y lugares en los que se dan cita lo que se ha dado en definir como sistemas de representación diferentes, aplicado para Valencia en la segunda mitad del siglo XV por Ximo COMPANY I CLIMENT en varias publicaciones sobre pintura: *La pintura dels Osona: una cruïlla d’hispanismes, flamenquismes i italianismes*. Lleida (Pagès), 1991, 2 vols; también de COMPANY, *La pintura hispanollamenca*. Valencia (Alfons el Magnànim), 1990.

⁴⁵² La figura de Andreu Garcia aguarda un estudio detallado que se llevará a término en páginas subsiguientes. Este apartado es un escrutinio parcial de algunos aspectos de la documentación revisada, a modo de avance. Sobre Garcia, vid. Josep FERRE I PUERTO, “Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia”, en Joaquín YARZA LUACES y Francesc FITÉ I LLEVOT (eds.), *L’Artista-artesa medieval a la Corona d’Aragó. Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*. Lleida (Universitat de Lleida-Institut d’Estudis Ilerdencs), 1999, pp.419-426. El artículo se refiere al presbítero en tanto que promotor, a partir de su testamento, sin abordar su probable práctica artística.

⁴⁵³ Tanto en el testamento como en el inventario post-mortem y en la almoneda es posible encontrar diversas menciones a “*papers de pintura*”. Dada la vaguedad del término, no es posible hacer conjeturas sobre el contenido de estas hojas más allá de lo que es fácil suponer: tal vez se tratase de cuadernos con muestras y dibujos, o tal vez de compendios con consejos técnicos. Una sola vez en el inventario y dos veces en la almoneda se hace referencia expresa a libros de recetas para hacer colores. Aunque escasas y muy sucintas, estas citas son suficientes como para permitir un intento de inserción de los papeles de Garcia en un contexto más amplio de recetarios y tratados sobre pintura.

*Recetarios y tratados sobre pintura 1350-1450*⁴⁵⁴-----

Los documentos que se han escogido como marco de referencia de los escritos relacionados con la pintura consignados entre los bienes del presbítero valenciano son cuatro: el tratado *De arte illuminandi* (segunda mitad del siglo XIV)⁴⁵⁵, el *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (últimos años del siglo XIV)⁴⁵⁶, la compilación de recetas de Jean Lebègue (1382-1431)⁴⁵⁷, y el *Libro dei colori* de Bolonia (mediados del siglo XV)⁴⁵⁸. La razón que ha llevado a escoger estos ejemplos es su afinidad con el tipo de recetarios que se mencionan en el inventario de Andreu Garcia (tanto unos como otros tratan sobre el color), y su seguro vínculo con la cultura figurativa en la que él debió estar inmerso⁴⁵⁹. Además, se suceden en el tiempo escalonadamente desde fines del siglo XIV hasta mediados del XV, cubriendo aproximadamente el arco cronológico de lo que pudo ser la vida adulta del testador, el tiempo durante el cual pudieron producirse y llegar a sus manos. Aunque dado el especial carácter de las compilaciones de recetas bajomedievales es difícil asegurar una estricta contemporaneidad (siquiera una razonable proximidad

⁴⁵⁴ Un estudio actualizado sobre recetarios medievales, en TOSATTI, Silvia Bianca. *Trattati medievali di tecniche artistiche*. Milán (Jaca Book), 2007. Se trata de una revisión dirigida también al lector no especializado en la que se abordan tanto escritos altomedievales como tres de los cuatro tratados propuestos aquí como término de comparación con la documentación valenciana (la excepción sería el *Libro dei colori* de Bolonia).

⁴⁵⁵ Nápoles, Biblioteca Nacional, ms.XII.E.27. Edición al cuidado de Franco BRUNELLO: Vicenza (Neri Pozza Editore), 1992.

⁴⁵⁶ Florencia, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo 23. p.78. Edición al cuidado de Fabio FREZZATO: Vicenza (Neri Pozza), 2012 [Edición en castellano: Madrid (Akal), 2002]. Un estudio crítico del valor del tratado como fuente histórica, en Fabio FREZZATO, "El *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini. Metodologia interdisciplinare per lo studio delle fonti. Analisi testuale e indagine storica e tecnico scientifica per un uso aggiornato del trattato". *Kermes*, n°55 (2004), pp. 39-44.

⁴⁵⁷ París, Biblioteca Nacional, ms. Lat. 6741. Publicado casi íntegramente por Mary P. MERRIFIELD en *Original Treatises Dating from the XIIth to XVIIIth on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass*. Londres (J. Murray), 1849, 2 vols. [reedición con el título de *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*. Nueva York (Dover Publications), 1999, vol. I, pp. 1-321].

⁴⁵⁸ Bolonia, Biblioteca Universitaria, ms.2861. Publicado por MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises...*, vol. II, pp. 325-600.

⁴⁵⁹ Se han dejado de lado los tratados sobre arquitectura, sobre los cuales se concentra el grueso de la bibliografía existente. Entre ellos figura el famoso *Carnet* de Villard de Honnecourt: si se aparta por un momento su título de buque-insignia de la literatura técnica medieval, se puede decir que su controvertido carácter lleva el sello de todos los demás recetarios de la época: área de procedencia, autoría, público y finalidad todavía por determinar, y sujetos a debate constante. Una de las revisiones más recientes sobre el tema, en Marie-Thérèse ZENNER (ed.), *Villard's Legacy. Studies in Medieval Technology, Science and Art in Memory of Jean Gimpel*. Aldershot (Ashgate), 2004. En cualquier caso, el estudioso por excelencia del Cuaderno es Carol BARNES [para un compendio de sus investigaciones, vid. *The Portfolio of Villard de Honnecourt*. Farnham (Ashgate), 2007].

temporal) entre el contenido de un libro, el libro mismo, y la documentación que consigna su existencia⁴⁶⁰, en el caso de dos de los documentos que pertenecieron a Andreu Garcia se cuenta con un dato que en principio contribuye a situarlos en algún momento entre 1400 y 1450: en el inventario figura un libro de pintura que Berenguer Mateu, pintor, dejó en prenda al presbítero junto a otros dibujos, a cambio de seis florines; y *papers de pintura* que con bastante probabilidad formaban parte del legado testamentario de Gonçal Sarrià, también pintor⁴⁶¹. Aunque la posesión de estos documentos por parte de Mateu y Sarrià no sea sinónimo de una redacción coetánea, sí es un indicio relativamente firme de la utilidad y vigencia del contenido de estos papeles a mediados del siglo XV.

Comparando los cuatro documentos propuestos como contexto a las fragmentarias noticias anteriores, emergen entre ellos diferencias llamativas, rasgos comunes, y necesidades de estudio más o menos perentorias. Para empezar, se plantea la dificultad de su misma nomenclatura: la palabra “tratado” no se adapta con facilidad a todos los ejemplos. El manuscrito boloñés y el de Jean Lebègue serían más bien compilaciones de recetas, aunque equidistan igualmente de ser centones más o menos extensos de fórmulas que remiten a una tradición anterior ya muy desfigurada⁴⁶². A pesar de mantener la estructura facticia y acumulativa que suele caracterizar a este tipo de prontuarios, ambas obras son reflejo en alguna medida de prácticas artísticas coetáneas, y dan cuenta del carácter polivalente que solían tener los talleres de pintura de cierta envergadura entre 1350 y 1450, preparados para responder con solvencia y variedad de recursos a las exigencias de una clientela que en ocasiones demandaba efectos estéticos que superaban ampliamente los se pudieran derivar de la sola aplicación del color (desde dorar

⁴⁶⁰ Estas consideraciones no son ajenas en muchos sentidos a los estudios sobre fijación escrita de la literatura medieval de transmisión oral. Al respecto, vid. Paolo GALLONI, *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*. Bari (Laterza), 1998, p.100: “Un racconto orale, vale a dire l’insieme delle sue varianti, consta di momenti stabili, poniamo il fatto centrale della vicenda e alcuni particolari, e di momenti instabili soggetti a variabilità. [...] Le medesime strutture formali si ritrovano ad esempio negli scritti medici di Hildegarda di Bingen. Ma se, almeno in certi casi, la produzione delle ricette si modella sugli schemi dell’oralità, ciò dovrebbe lasciare tracce a un livello ancora più profondo”.

⁴⁶¹ El mal estado del documento no permite una lectura clara de los términos a final de línea.

⁴⁶² Vid. CASSANELLI, “Artisti in bottega...”, p.10: “Il sapere antico sulle tecniche si trasmette al Medioevo non nella forma ampia, compiuta ed articolata del trattato, ma in quella pratica, empirica e in qualche misura atomizzata del ricettario”. *Ibidem*, p.11: “L’esperienza dei centonatori di ricette proseguirà ancora con opere come il *De coloribus diversis modis tractatur* (1398-1411), di Giovanni Alcherio, trascritto da Jean Lebègue nel 1431 (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6741), che tramanda istruzioni varie del pittore fiammingo Jacob Coene, di Giovanni da Modena e Michelinio da Besozzo, raccolte nel corso di viaggi tra Milano e Parigi”.

una pluma de avestruz hasta tratar una piel animal para que parezca vidrio⁴⁶³, desde hacer crecer un coral hasta imitar fielmente las calidades de una piedra preciosa⁴⁶⁴, desde templar herramientas de hierro hasta cambiar el color del pelaje de un caballo⁴⁶⁵, desde arreglar jarrones de tierra, piedra o mármol hasta teñir o reblandecer huesos para su decoración⁴⁶⁶).

El proceso de redacción del manuscrito francés, en concreto, es bien expresivo del vaivén de artífices y de la circulación de conocimientos e ideas en Europa entre fines del siglo XIV y principios del siglo XV⁴⁶⁷. En 1431, Jean Lebègue, notario y secretario de la cancillería real en la cámara de cuentas de París, compila un grupo de fórmulas y tratados sobre colores, entre los que se encuentran las recetas recogidas por Johannes Alcherius en sus desplazamientos entre Francia y el Norte de Italia⁴⁶⁸. La procedencia de las notas de Alcherius es muy diversa, tanto por el origen geográfico de los operarios que suministran la información (Flandes, Inglaterra, varias ciudades italianas), como por el oficio que éstos desempeñan (pintura, tinte, miniatura). El carácter decididamente internacional (en sentido real y en sentido figurado) de los intereses de Auchier resulta un dato muy elocuente al quizás no se ha prestado la suficiente atención cuando se trata de definir cuáles fueron los rasgos más sobresalientes del arte en torno a 1400. Los *papers de pintura* que aparecen en el inventario y en la almoneda de los bienes de Andreu Garcia seguramente hablarían el mismo lenguaje del manuscrito Lebègue (serían un eco en tono menor, ya que se refieren a un ámbito mucho más reducido, pero formarían parte igualmente del patrimonio de un profesional que por diversas

⁴⁶³ MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises...*, pp. 476-477 y 492-493, respectivamente (las dos citas proceden del manuscrito boloñés).

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pp. 520-521 y 506-519 (ms. Bolonia).

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pp. 76-77 y 82-83 (ms. Lebègue).

⁴⁶⁶ *Ibidem*, pp. 82-83 (ms. Lebègue) y 590-597 (ms. Bolonia).

⁴⁶⁷ Para un estudio detenido del documento, vid. Bianca Silvia TOSATTI SOLDANO, "La 'Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum', ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. XXXVI, Fascículos II-III, Mayo-Diciembre 1983, pp.129-187. Más recientemente, Inès Villela-Petit ha llevado a término una edición completa del manuscrito como tesis presentada en l'École de Chartres de París en marzo de 1995, todavía sin publicar: *La peinture médiévale vers 1400 autour d'un manuscrit de Jean Lebègue, éditions des Libri Colorum*.

⁴⁶⁸ Sobre la función de lanzadera de los desplazamientos de Alcherius, vid. Louis HAUTECOEUR, *Les Primitifs Italiens*. París (Henri Laurens, Éditeur), 1931, p.186: "Nous avons dit comment Johannes Alcherius en qui nous reconnaissons ce Français, Jean Auchier [pintor francés que participó en el conocido debate sobre la continuación de las obras de la Catedral de Milán; las consultas arquitectónicas, dicho sea de paso, fueron eventos de no poca importancia para la comunicación creativa], faisait la navette entre l'Italie et Paris, recueillant les recettes de Jacques Coene, d'Antoine de Compiègne, de Théodore le Flamand, de Michelino da Besozzo".

razones pasa a manos de un personaje particularmente interesado en las artes del color). El tránsito de enseres y de herramientas de trabajo entre operarios, por otra parte, está bien documentado para el periodo del Gótico Internacional: es bien conocido el ejemplo del traspaso de los útiles de Gentile da Fabriano a Pisanello⁴⁶⁹; del mismo modo, en Valencia, en 1408, tiene lugar el pleito entre los pintores Jaume Mateu y Gonçal Peris por la herencia de Pere Nicolau, también pintor (Peris había sido designado antes por el Justicia Civil como responsable de los bienes del difunto)⁴⁷⁰.

El libro de Cennini y *De arte illuminandi* se apartan un tanto del afán acumulativo de los recetarios anteriores para asumir una organización de contenidos que procura ser coherente y clara, dando cuenta de todo el repertorio de conocimientos que hace falta asimilar para trabajar con destreza una disciplina artística⁴⁷¹. *De arte illuminandi* se refiere exclusivamente a la miniatura, y el *Libro dell'arte* pertenece a una tradición diferente a la de los talleres que trabajaban en estilo 1400 (en el escrito de Cennini se ha visto un compendio de técnicas casi al borde del desuso, el crepúsculo de la ascendencia giottesca de los sucesivos talleres Gaddi; a la vez, sin embargo, no se suele dejar de subrayar la modernidad de su estructura, poniéndola en relación con el Humanismo de fines del XIV⁴⁷²). A pesar de todo, por debajo de todas estas diferencias es posible detectar un sustrato común a los cuatro documentos que han ayudado a salvar en alguna medida la

⁴⁶⁹ Vid. Tiziana FRANCO, "La bottega di Pisanello", en CASSANELLI, *La bottega dell'artista...*, pp.71-86. Entre las páginas 71 y 72 se aclara el controvertido asunto de la significación de este traspaso: "Nel 1433 il libro delle entrate e delle uscite della basilica [San Juan de Letrán] registra 18 fiorini e 39 soldi ricavati dalla vendita delle attrezzature di lavoro acquistate dal capitolo lateranense per Gentile e poi rimaste in dotazione 'magistro Pisano pictori'. La nota documenta soltanto la liquidazione di materiali rimasti in deposito presso la chiesa, ma in sede critica ha assunto un valore emblematico della stretta filiazione di Pisanello dal maestro marchigiano, tanto che si è financo pensato a una vera e propria eredità della bottega gentiliana, con i suoi attrezzi e i suoi repertori di modelli". El artículo de Franco es un estudio tan exacto y apurado del taller pisanelliano que prácticamente invalida cualquier intento de aplicación del mismo esquema a otros casos.

⁴⁷⁰ Proceso transcrito íntegramente por Joan ALIAGA MORELL en *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia (Alfons el Magnànim), 1996: apéndice documental, docs. 13 y 15. Jaume Mateu era hermano de Berenguer Mateu, el dueño del *libre de pintura* y de algunos de los dibujos que tenía en depósito Andreu Garcia. Gonçal Peris ha sido puesto en relación en ocasiones con Gonçal Sarrià, el difunto poseedor de los *papers de pintura* que también se hallaron en casa del presbítero (para un estudio detenido de la cuestión Peris-Sarrià, vid. ALIAGA MORELL). En el domicilio de Garcia sería posible encontrar, entonces, repertorios originales de dos de los caminos más importantes que emprendió la pintura en Valencia en aquellos años: el que derivó de la herencia de Pere Nicolau (el *libre de pintura* de Berenguer Mateu), y el que inició Gonçal Sarrià partiendo ya de la madurez de la tradición anterior.

⁴⁷¹ Vid. Franco BRUNELLO, *De arte illuminandi* (introducción), p.32.

⁴⁷² Vid. CASSANELLI, "Artisti in bottega...", p.10.

parquedad de la documentación notarial valenciana: en los manuscritos de París, Nápoles, Bolonia y Florencia se incide en la garantía de la experiencia, en el valor comprobado de las recetas que se ofrecen⁴⁷³; en los cuatro ejemplos, también, es muy difícil determinar cuál fue su utilidad y cuál su público⁴⁷⁴.

Se puede comenzar a considerar la cuestión recordando que, hacia 1350-1450, el camino para aprender a desempeñar el oficio de pintor no pasaba por el estudio de tratados. En las obras consultadas se apela repetidamente al parecer del lector, al que se supone siempre condicionado por necesidades concretas de trabajo: es frecuente encontrar expresiones como “elige el método que te parezca”, “toma cuanto quieras”, etc⁴⁷⁵. Si se confía en su buen juicio, es porque ya se le supone suficientemente diestro en el ejercicio de la profesión: se le asiste, entonces, con recetas de probada eficacia, quizás mejores que las propias, y se apuntan los remedios a los problemas que pudiesen surgir tras su aplicación. Se suelen añadir además correctivos, técnicas para adaptar el resultado, en la práctica, a la voluntad y a las necesidades del artesano⁴⁷⁶. Por todo ello este tipo de textos, parece, no estuvo destinado a enseñar un oficio, sino a mejorarlo, a perfeccionar el trabajo que ya se dominaba de modo bastante satisfactorio (de modo al menos tan satisfactorio como para dar cabida a intereses que rebasasen el mínimo común exigible, dando lugar a la incursión en libros de recetas como éstos). Los ejemplos estudiados pretendían recoger (que no fijar, exceptuando quizás el libro de Cennini) una serie de modos de hacer correctos y útiles, con resultados fiables. Se trata de escritos que dan cuenta de fórmulas escogidas: consagradas por la experiencia, con el concurso de

⁴⁷³ Vid. CENNINI, *El libro del Arte*, p.33: “Para animar a todos aquellos que quieran acogerse al arte, dejaré constancia de aquello que me fue enseñado por el mencionado Agnolo, mi maestro, y de aquello que he comprobado con mis propias manos”.

⁴⁷⁴ En la reflexión sobre estos aspectos es fundamental la aportación de Francesca TOLAINI, “Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievali”, en CASTELNUOVO, Enrico; HERMANÈS, Théo-Antoine; PASTOUREAU, Michel; SEIDEL, Max; SILVA, Romano (Comitato Scientifico). *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle Giornate di Studi. Lucca, 5-6 maggio 1995* [Collana di studi sul colore I]. Lucca (Istituto Storico Lucchese-Scuola Normale Superiore di Pisa), 1996, pp. 91-116. Es un artículo lleno de aproximaciones nuevas al tema, con varias hipótesis bien fundadas sobre el probable cometido de los recetarios y con propuestas de estudio muy necesarias (análisis de la estructura de los contenidos, análisis codicológico de cada volumen, etc.).

⁴⁷⁵ Un ejemplo de esto, entre los muchos que se podrían aportar, en BRUNELLO, *De arte illuminandi*, p. 126.

⁴⁷⁶ Se tiende a exponer métodos que se pueden modificar, adaptar, y se espera encontrar como interlocutores a artífices con el conocimiento y la habilidad para hacerlo bien. De la lectura de los cuatro textos emerge el sentido aproximativo como un valor y no como una falta de exactitud: no hay habilidad que pueda estar sujeta a recetas estándar sin perder eficacia.

materias primas malolientes y con el gravamen de procedimientos costosos, pero sin duda fórmulas de cierta exquisitez, rasgo que no pasaría de ningún modo desapercibido a los eventuales lectores que también fuesen profesionales (podría darse también un efecto de refracción: las recetas, seleccionadas por su buen funcionamiento en la práctica profesional, son consideradas luego por el mero hecho de ser consignadas por escrito).

Para intentar estudiar la relación de estos formularios con el trabajo en el taller, es posible apelar al estudio comparado de los procesos que se describen en los textos y de las técnicas utilizadas en obras coetáneas: investigaciones recientes apuntan a una correspondencia entre algunas recetas del manuscrito Lebègue y los materiales empleados en miniatura entre 1380 y 1420⁴⁷⁷; se puede constatar, por otra parte, el uso de algunos de los procedimientos consignados en los recetarios en determinados sectores de la producción suntuaria, sobre todo en labores con hueso y marfil⁴⁷⁸. Además de este estudio comparado es posible contar con un recurso adicional: los inventarios post-mortem de los boticarios, figuras próximas a los profesionales del color en tanto que proveedores de pigmentos y de otros materiales relacionados con su manejo, son una piedra de toque sobre la que probar la relación de los libros de recetas con la práctica profesional, y suponen una visita en diferido, por añadidura, al obrador de un artesano que utilizase sus productos. El inventario de los bienes del *apotecari* Ramon Amalric, fechado en Valencia entre el 14 y el 16 de enero de 1404⁴⁷⁹, proporciona una vista amplia al

⁴⁷⁷ Nancy TURNER, "The Recipe Collection of Johannes Alcherius and the Painting Materials Used in Manuscript Illumination in France and Northern Italy, c.1380-1420", en *Painting Techniques: History, Materials and Studio Techniques. Abstracts of the 17th International Congress-Dublin-7/11 September 1998*. [<http://www.iiconservation.org/conferences/dublin/abstracts98.php>], consultado el 29-IX-2005]; "A close reading of the recipe collection of Johannes Alcherius reveals the concerns of manuscript illuminators during the era of what is now known as the "International Style". Collected during extended residences in Paris as well as in northern Italy, the recipes can be grouped according to four areas of interest: organic colourants, metallic effects, copper corrosion product green pigments, and the preparation of ultramarine blue. The recipes in Alcherius' collection are compared with contemporaneous manuscript illuminations. Preliminary non-destructive pigment analysis (using x-ray fluorescence and UV-visible spectrophotometry) on illuminated manuscripts from the collection of the J. Paul Getty Museum appears to confirm the direct relationship and immediate assimilation between technical treatises and the book illuminator's palette". Vid. también, en la misma página, el resumen de la comunicación presentada por Bernard GUINEAU, Inès VILLELA-PETIT, Robert AKRICH y Jean VEZIN: "Painting Techniques in the Boucicaud Hours and in the Jacques Coene's Colour Recipes as Found in Jean Lebègue's *Libri Colorum*".

⁴⁷⁸ Vid. Michele TOMASI, "Gli Embriachi: l'avorio' per il mercato", en Enrico CASTELNUOVO (ed.). *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma-Bari (Laterza), 2004, pp. 207-214 (especialmente p.209).

⁴⁷⁹ APPV, Gerard de PONT, 1404 [nº1224]. El inventario merece una revisión detenida que se llevará a cabo en breve. Una monografía sobre un documento singular relacionado con el tema, en

interior de su surtido almacén: hay pigmentos en polvo, plata sublimada, hojas de estaño, diversas clases de azules (de las que se especifica precio y calidad), semillas, especias, aguardientes, jarabes, papel de diferentes medidas, trementina, una piedra de mármol para moler colores, diversos útiles para trabajar la cera, alumbre, goma arábica, etc. Aunque la utilización de los mismos materiales no sea por sí misma un indicio sólido de la relación entre recetarios y trabajo real, en general, casi todos los productos anteriores se mencionan repetidamente en los textos revisados (se encuentra incluso bermellón en pan: el pigmento ya molido y preparado para su conservación, casi listo para utilizar).

Tras estas consideraciones, los *papers de pintura* y las recetas de colores que se mencionan en el inventario y en la almoneda de los bienes de Andreu Garcia han quedado, parece, situados en un contexto más amplio que permite entrever cuál pudo ser su contenido. Para terminar, a modo de epílogo, se proponen dos motivos sobre los que sería conveniente reflexionar. El primero de ellos tiene que ver con las capacidades de discriminación visiva que se requieren para leer adecuadamente recetarios bajomedievales, seguramente diferentes a las contemporáneas⁴⁸⁰. El segundo apunta al discreto precio que alcanzaron las recetas de colores en la almoneda de los bienes de Garcia⁴⁸¹, asunto desconcertante si se piensa en el cuidado con el que parece que se guardaron en su domicilio y en las detalladas disposiciones testamentarias que regularon la suerte de objetos afines.

Carles VELA I AULESA, *L'obrador d'un apotecari medieval segons el llibre de comptes de Francesc ses Canes (Barcelona, 1378-1381)*. Barcelona (Institució Milà i Fontanals, Departament d'Estudis Medievals), 2003.

⁴⁸⁰ Vid. Vincenzo GHEROLDI, "Relucente come specchio". Ricette e preferenze nell'Emilia del Quattrocento", en BENATI, Daniele (coord.). *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi* [cat.]. Vignola (Edizioni Panini-Cassa di Risparmio di Vignola), 1988, p. 114: "Per le nostre consuetudini di studio (troppo spesso suportate dall'omogeneizzazione visiva prodotta dalle riproduzioni fotografiche), l'attenzione a tali scansioni non è sempre immediata. Ma per i lettori a cui si indirizzavano queste istruzioni altre abitudini visive organizzavano la percezione della decorazione libraria e informavano i criteri di giudizio".

⁴⁸¹ *APPV*, n° 1107. 1452, Diciembre, 2: "Item un libret de paper... ..ceptes de fer colors an Matheu Scrivà per I sou VIII". El otro grupo de recetas se vendió por 8 unidades de una moneda de cuenta que no es posible leer con claridad.

5.2. HUELLAS DOCUMENTALES DE DIBUJOS, PATRONES Y OBRAS EJEMPLARES. LA *MOSTRA* COMO CATÁLOGO FORMAL.

Tal y como se había advertido en el apartado correspondiente al empleo de diseños con valor vinculante en un encargo artístico, los objetos a los que se alude como *mostres* en la documentación también tuvieron otras funciones, como precisa el *Diccionari* de Alcover y Moll. Aun a riesgo de redundar en la exégesis filológica, tras las consideraciones anteriores el asunto se presenta claro: la documentación bajomedieval denomina del mismo modo tanto los modelos realizados *ex profeso* para proyectos particulares como los enseres con valor ejemplar que se contaban entre las posesiones de un menestral. Sobre el origen concreto de estos últimos es difícil, de entrada, aventurar nada. No es posible determinar si fueron generados a petición de un comitente y quedaron en poder del artífice como referencia para empresas posteriores o si fueron hechos ya en origen con la intención de actuar como prototipo, bien para los propios trabajadores, bien para el promotor que pudiera estar interesado en confiar la factura de una pieza al taller en cuestión. Representan, de cualquier modo, un catálogo de formas indispensable en el trabajo artístico, el núcleo de la personalidad figurativa del obrador: las muestras para el eventual cliente eran, además de un señuelo en el marco de una estrategia comercial común a todo el artesanado, la marca de lo que los profesionales a los que había recurrido eran capaces de hacer; las muestras para uso interno del obrador eran, además de una herramienta de aprendizaje, como luego se explicará, la médula misma de su identidad como empresa. Su posesión en ocasiones desatará enfrentamientos que llegan a dirimirse por vía judicial, como el de Gerard David y Ambrosius Benson⁴⁸², en otro lugar y en otro contexto. En 1398, de igual manera, Jean d'Hollande se queja de que Jacquemart de Hesdin le ha robado colores y dibujos de una caja de su propiedad⁴⁸³. El hecho tuvo lugar en Poitiers.

⁴⁸² AINSWORTH, Maryan W. "Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View", en AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (eds.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York, (Yale University Press), 1998, p.205: "Curiously, it is from descriptions of the deviations from the rules, found in records of legal battles over various issues -among them broken agreements, subcontracting, illicit use of borrowed compositional designs- that we gain insight into some of the most interesting and colorful working practices of artists". Sigue la explicación del litigio entre Benson y David.

⁴⁸³ MEISS, Millard. *French Painting in the time of Jean de Berry: the Limbourgs and their contemporaries*. Nueva York (George Braziller), 1974, I, p.226 [citado en ALEXANDER, Jonathan

Para Valencia, se dispone del testimonio excepcional del proceso por la herencia de Pere Nicolau entre Gonçal Peris como albacea de los bienes del difunto y Jaume Mateu, que se postula como legítimo heredero, caso ya comentado anteriormente.

Con frecuencia, los diseños que no aparecen vinculados a ningún contrato emergen en los inventarios y en las almonedas post-mortem de los operarios o de algún particular relacionado con ellos y, excepcionalmente, en algún testamento. En los documentos, se puede aludir a estos dibujos con el nombre de *mostres* o no. Un examen detenido de los casos de este tipo conocidos en Valencia ayudará con seguridad a dilucidar la importancia de estos objetos en la circulación de saberes artísticos en la urbe entre 1370 y 1450.

En 1418 fallece Bertomeu Salset, pintor. Entre sus posesiones, inventariadas el 16 de abril de ese mismo año, figuran “molts papers ab imatges deboxades del ofici del dit defunt de poch valor”⁴⁸⁴. En 1427 tiene lugar el óbito de Jaume del Port. El 31 de octubre se hace el inventario: “Item mols papers de mostres [...] Item dos motles de fust per a fer salvatges [...] Item dues posts ab papers de mostres. Item un molle per a fer tabachs de paper”⁴⁸⁵. En 1428 muere Joan Vicent. El 21 de agosto se hace lista de sus bienes: “Item un caxo de mostres de papers [...] Item un artibanch de quatre caxons lo hun caxo ab mostres de papers los altres caxons buyts”⁴⁸⁶. El 18 de agosto 1429 expira el pintor Bertomeu Avella, y se hace inventario el 19 de agosto, justo al día siguiente de su defunción. En el comedor del finado se encuentran “una caxa de pi ab mostres vella en la qual atrobam los bens e coses següents. Primo moltes e diverses mostres pintades e figurades en diverses papers. [...] Item tres caxons de tenir mostres”⁴⁸⁷. En el listado de los bienes de Pere d’Osca, fechado el 17 de febrero de 1449, consta: “E primerament dins una cambra del dit alberch dins un petit scriptori fon trobat un libre fassit de mostres e de diverses figures de pintar.// Item un caxonet larch pintat affix a la paret ab moltes mostres de pintures.” También se reseñan dos retablos con utilidad y destino desconocidos. Probablemente se tratase de piezas sin terminar o sin consignar a su dueño, o de

J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven-Londres (Yale University Press), 1992, p.130].

⁴⁸⁴ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.53.

⁴⁸⁵ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.54.

⁴⁸⁶ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.155; CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...”, *AAV*, (1964), p.125.

⁴⁸⁷ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.18.

oratorios para la devoción privada del mismo difunto⁴⁸⁸, aunque cabe la posibilidad de que, siquiera circunstancialmente, estos muebles fuesen utilizados como muestra para eventuales clientes, función ésta de las obras terminadas que se estudiará más adelante⁴⁸⁹. Algunos años después, en 1474, Miquel Atzuara otorga una escritura de depósito de bienes, entre los que hay “moltes mostres de art de iluminador e cinc llibres de paper de algunes coses de art de iluminador”⁴⁹⁰. Por último, ya en 1481, en el inventario de Bertomeu Baró, publicado recientemente por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano⁴⁹¹, se incluyen “una caixa de pi de foria de Barcelona vella en la qual foren atrobats molts e diversos papers deboixats de moltes e diverses mostres de pintures”. Asimismo, hay otros objetos con decoración figurativa, como son “un drap pintat de la historia de la nativitat de Nostre Señor Deu Jesucrist vell, Item un drap pintat ab la figura de Sant Jordi vell”, “una taula pintada ab lo Sant Esperit”, y “una altra taula pintada ab una testa de home encapironat”. Al igual que en el caso de los retablos que pertenecían a los bienes de Pere d’Osca, cabe la posibilidad de que estos paños y tablas pintados fueran ejemplos de lo que Baró podía ofrecer como pintor. De todos modos, este carácter ejemplar de las piezas no es tan seguro en el caso de los paños, que se califican de “vells”. Sí resulta más plausible en lo que se refiere a las tablas, sobre todo en la que tiene como motivo principal un hombre encapuchado. El tema no es nuevo, ya que aparece en tablillas centroeuropeas como las que se conservan en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁴⁹², datadas en torno a la primera década del siglo XV y de origen bohemio. Éstas son, en realidad, un conjunto de catorce tablas de madera de arce, unidas algunas de ellas por una tira de pergamino para facilitar su pliegue y posterior almacenaje en una caja de cuero. En cada una de las superficies se dispusieron

⁴⁸⁸ Este tipo de objetos fueron cada vez más frecuentes en el ajuar doméstico de los hogares valencianos bajomedievales. Un estudio concienzudo del asunto, en Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”. *Recerques*, n° 43 (2001), pp. 163-194.

⁴⁸⁹ CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...”, *AAV*(1971), p.31.

⁴⁹⁰ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.76.

⁴⁹¹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Aportaciones sobre el pintor valenciano Bertomeu Baró (doc. 1451-1481)”. *Ars Longa*, n°18 (2009), pp. 81-89.

⁴⁹² SCHELLER, Robert W. *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*. Amsterdam (Amsterdam University Press), 1995, pp. 226-232 [cat. n°20]. Vid. también, más recientemente, la ficha n°117 del catálogo *Prague. The Crown of Bohemia, 1347-1437*, a cargo de Robert SUCKALE y Jirí FAJT [volumen editado por Barbara DRAKE BOEHM y Jirí FAJT. Nueva York (Metropolitan Museum of Art), 2005; la ficha está en las páginas 274-276]. En este último texto se da por seguro que la colección de dibujos debió utilizarse como muestra de las habilidades de un iluminador itinerante, pues sólo este tipo de profesional sería capaz de utilizar pinceles de pelo tan fino.

cuatro dibujos hechos con punta de plata, grafito y pincel sobre papel tintado de verde. Se trata de cuarenta estudios de cabezas humanas (también de una calavera), trece testas de animales, y la curiosa vista cenital de una araña. Entre los tipos humanos hay al menos dos ejemplos de bustos masculinos tocados con un gorro que pueden constituir un correlato bastante aproximado de la tabla pintada que se cita en el inventario de Baró. Por otra parte, entre los catorce paneles de madera de boj atribuidos a Jacques Daliwe y conservados en la Biblioteca Estatal de Berlín (ca. 1400-1420)⁴⁹³, también es posible encontrar dibujos parecidos a los anteriores, si bien no se trata de estudios dispuestos en hojas de papel, sino de diseños trazados en la misma superficie lúnea. Sin embargo, se puede proponer otro paralelo mucho más cercano en el espacio y en el tiempo, que se examinará con más detenimiento en párrafos posteriores: la ‘posteta quadrada ab imatge de cap d’om ab caperó vestit de manto fronzit que’s mostra fins als pits e partida dels dits de les mans’ que se recoge en el inventario del presbítero valenciano Andreu Garcia, fechado en Valencia en 1452. Este motivo particular de un busto masculino tocado con un gorro o cubierto con una capucha parece resultar singularmente atractivo para los pintores del siglo XV. Las razones de este abundamiento en la misma iconografía, tanto en los documentos como en las obras conservadas, puede deberse a que el tema reúne dos aspectos formalmente muy sugerentes: la fisonomía masculina en la edad madura y los pliegues del textil que cubre la cabeza. Así, a las caprichosas vueltas del tejido se sumarían las arrugas de la piel, otro plisado que como objeto de estudio pictórico sería una prueba bien elocuente de las habilidades del dibujante.

⁴⁹³ SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings...*, pp. 233-240 [cat. n°21].



Tablillas probablemente bohemias (ca. 1400-1410) con dos ejemplos de 'testa de home encapironat' [Kunsthistorisches Museum, Viena (inv. 5003-5004)]



Tabla de boj procedente del Sur de los Países Bajos (ca. 1400-1420), atribuida a Jacques Daliwe [Biblioteca Estatal de Berlín (inv. Liber Picturatus A 74)]

Dejando aparte a los profesionales de la pintura, el 20 de abril de 1453 se venden en pública almoneda algunos bienes de Antoni Dalmau⁴⁹⁴, maestro de obras de la Catedral: entre muchas herramientas del oficio, hay un 'paper de tres ymatges'. No se especifica más, y tampoco figura el nombre del comprador. Es un caso sin paralelo conocido en Valencia, donde las referencias documentales a los instrumentos de trabajo propios de la construcción y de la escultura son más que lacónicas. Sí es posible, sin embargo, encontrar en Lérida, Mallorca y Barcelona, ecos del manejo de modelos en la cantería y en la talla: en el inventario de Rotllí

⁴⁹⁴ GÓMEZ-FERRER, "El maestro de la catedral de Valencia...", p.37.

Gautier, maestro de la Seu Vella de Lleida (1441), aparecen ‘mostres e empints’⁴⁹⁵; en el inventario de Pere Mates, cantero de Mallorca (1358)⁴⁹⁶ hay un amplio muestrario de enseres de interés, entre ellos moldes de hierro, estaño y plomo, varias imágenes en diversos materiales (acabadas y sin acabar), esculturas en yeso, relieves en madera de ciprés, tablas de boj preparadas para tallar *mostres* en ellas, tablas con cubiertas de cuero destinadas al mismo fin, diez pliegos de papel y pergamino conteniendo también dibujos, y una imagen de la Virgen por terminar; en el inventario de Pere Sanglada, *mestre d’imatges* de Barcelona (1408)⁴⁹⁷, se registran dos imágenes esbozadas de la Virgen y de santa Catalina, doce moldes de madera de diversos tamaños, dos trozos de papel en los que se habían pintado señales heráldicas para vasos y capillas sepulcrales, un molde de madera para un ala de ángel, varias imágenes comenzadas, dos moldes de madera para viseras de halcón, una *mostra* de papel del obispo de Segorbe, una imagen de la Virgen en pergamino, una talla sin concluir de un niño, ‘I motlo de tabernacle de fust’, y una cabeza igualmente de madera.

Los datos anteriores pueden ser útiles para recomponer el aspecto de lo que debió ser el taller de un imaginero también en Valencia, si bien parece ser que por estos años no es posible encontrar ningún artífice a la altura de Sanglada, como

⁴⁹⁵ BERLABÉ, Carmen. “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella.”, en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 443-444: “L’any 1441, en l’inventari pòstum de ‘mostres e empints’ del que fou mestre d’obra de la Seu Vella, Rotllí Gautier [...], hi apareix un esbós de cinc escenes de la Passió, pintades per Teixidor, fet que ratifica la vinculació del pintor amb l’obra de la Seu i la seva inevitable relació amb el mestre d’obra”.

⁴⁹⁶ LLOMPART, Gabriel. “Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ‘Ciutat de Mallorca’”. *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 34 (1973), pp. 91-118: en ‘quadam domo contigua camere maiori dicti hospicii’ se encuentran ‘Item quendam quantitatem de *moyses* de ferro. [...] Item unum caxonum cum VIII mollos stagni et plumbi. [...]’, junto a varias imágenes en diversos materiales, acabadas y sin acabar; en ‘aula dicti hospicii’ constan ‘Item pastas guixi cum sculpturis mostrarum. [...] Item quasdam tabulas de cipressio cum reservatorio corii in quibus erant sculpte diverse mostre. Item plura trocia pastarum diversa mostra continentia. Item III libros in quibus sculpte sunt diverse mostre. Item III tabulas de boxio qualibet IIII peciarum aptas ad sculpendum mostras. [...] Item II tabulas cum cohoptis de corio aptas ab sculpendum formas. [...] Item X plicamina papiri et pergameni continentia diversas mostras et figuras in pictura. Item unam Mariam fustis nondum completan in supsculptura’.

⁴⁹⁷ BATLLE, Carme. “La casa i l’obrador de Pere Sanglada, mestre d’imatges de Barcelona (†1408)”. *D’Art*, 19 (1993), pp. 85-95: ‘Item en la entrada del dit alberch II imatges de fust boscajades, la I^a de forma de Sancta Catelina e l’altra de Sancta Maria. [...] Primo en lo scriptori del dit alberch foren atrobades les coses següents. Item XII motlos de fust entre grans e pochos [...] Item II troços de paper en que havia pintat senyals de vasos e capelles [...] Item I motlo de fust de ala d’angel [...] Item VI peces de cruciffiys bostats de poque valor. Item V imatges comensades de poque valor. Item II motlos de fust de capell de sparver [...] Item I^a mostra de paper del bisba de Sogorb [...] Item I^a garbella de pergami [...] Item I^a ymatga de Sancta Maria en un pergami [...] Item I infant de fust comensat [...] Item I motlo de tabernacle de fust [...] Item I^a testa de fust’.

no sean los carpinteros Vicent Serra y Jaume Spina o, en fechas posteriores, el mismo Antoni Dalmau. La variedad de elementos que se pudieron utilizar como muestrario en un obrador de estas características, además de lo que se reseña explícitamente como *mostres*, es sumamente llamativa: en los centros urbanos en los que se redactan los inventarios anteriores hay moldes de diversos materiales (madera, hierro, plomo, estaño), dibujos en papel o en pergamino, relieves en tablas de madera de diferentes tipos (ciprés, boj, etc.), y esculturas en soporte lúneo o en yeso. Del mismo modo, la naturaleza de los enseres sobre los que se extiende el trabajo escultórico es muy heterogénea: *tabernacles*, arreos de ceterería, seales heráldicas, imágenes sagradas (fragmentos, bulto redondo, relieves). Así pues, el catálogo de labores que podían exhibir estos operarios ante el eventual cliente era amplio y lo suficientemente diversificado como para satisfacer necesidades bien dispares.

Éstas son las noticias transcritas. Para terminar de aproximarse a ellas desde la perspectiva que aquí interesa hay que hacer varias consideraciones. En primer lugar, es difícil discernir el significado de algunos términos tan genéricos como ‘coses de art de iluminador’, ‘diverses figures de pintar’, o ‘papers de mostres’. No se va a realizar aquí un estudio taxonómico que, en su afán de clasificación, raye en la entomología. Sería un esfuerzo estéril, por lo demás, porque no se puede forzar la interpretación de lo que dicen las fuentes tomando como pretexto su laconismo. Scheller, en un estudio imprescindible sobre dibujos, libros de modelos, y la transmisión del conocimiento artístico en la Edad Media, ya hizo notar las dificultades del asunto apuntando a la escasez de glosarios latinos que aborden cuestiones técnicas, y a la atención preferente que los diccionarios de latín medieval prestan al campo semántico de lo legal, lo político y lo económico⁴⁹⁸. Y ya que se está en materia de aclaraciones terminológicas, es preciso hacer notar la diversidad

⁴⁹⁸ SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings...*, pp. 10-11: “It would therefore be premature to embark on a detailed semantic study of the art vocabulary of the Middle Ages within the limited scope of an investigation of ideas on artistic transmission. It is true that there are a fair number of compilations available (with Schlosser meriting an honourable mention), most of the published in the form of *Schriftquellen*, but even when they include glossaries of technical Latin terms they do not meet the requirement set out above, if only because they are primarily inventories drawn up for the express purpose of documenting specific medieval works of art. As yet there is no lexicographic redaction of the material. Nor are the various dictionaries of medieval Latin of much help to the art historian, since they are usually based on an analysis of legal, diplomatic and economic sources. Future study should also take into account the author’s intellectual range, the nature of his writings, his knowledge of artistic techniques, and the position that artistic terminology occupies in his vocabulary.”

de participios que se encuentran en la documentación para aludir a imágenes que se saben dibujadas: “deboxades”, “figurades”, “sculptae”, “depictis”. De nuevo, la aportación de Scheller resulta esclarecedora, mediante una cita de Jean Le Bègue (1431): ‘Figurare, pingere, sculperre, protrahere, designare, lanire, celare, quasi idem significant’⁴⁹⁹. Si bien tal vez sea imprudente trasladar directamente esta aseveración del notario francés al medio valenciano, sin reserva alguna, el empleo de una lengua común a la población letrada de toda Europa Occidental como fue el latín permite aplicar en cierta manera la conclusión de Le Bègue a los casos en los que en Valencia se utiliza este mismo idioma, ya que era un instrumento de comunicación transnacional en el que el significado de los vocablos debía diferir poco entre un territorio y otro.

En último lugar, hay que considerar una circunstancia que ya se ha señalado en páginas anteriores: la escasa atención que se dispensa a dibujos y *mostres* en las fuentes, algo que contrasta vivamente con la minuciosidad con la que se describen en los inventarios otros enseres en teoría menos relevantes, como piezas de textil o instrumentos de cocina. Es difícil concluir si esto equivale a un precio igualmente escaso de los diseños, propiciado por su concepción como herramienta con una función similar a la de cualquier otra en el proceso de confección de una pieza⁵⁰⁰. Es cierto que en ocasiones es posible leer expresiones como ‘de poch valor’ (inventario del pintor Bertomeu Salset, 1418) que se refieren a ellos. La hipótesis también se ve refrendada a veces por el bajo precio que suelen alcanzar en las almonedas. Hay que decir, con todo, que, excepción hecha de Atzuara, todos los pintores citados con anterioridad estuvieron dedicados preferentemente a trabajos decorativos, en función de la documentación publicada. No se conoce ni una sola disposición testamentaria, ni un solo inventario de alguno de los grandes pintores de retablos del Gótico Internacional en Valencia, excepción hecha de Bertomeu Baró, quien pertenece a una generación posterior. Aun así, hay una posibilidad, operativa sólo para las almonedas: que los objetos que allí se venden sean sólo el remanente de lo que ya se ha apartado para los herederos, y por tanto la parte más

⁴⁹⁹ SCHELLER, *Exemplum...*, p.9.

⁵⁰⁰ SCHELLER, *Exemplum...*, p22: “The paucity of the documents is itself an indication of the low value that was generally attached to a model collection. It is understandable that they are not mentioned explicitly in a period when they were regarded in studios as practical aids rather than as products with an inherent artistic value. The more an object is taken for granted, the less one tends to notice it. In the inventories of artists’ workshops they were probably grouped in the same category as brushes, pigments and panels, (...), and were rarely mentioned separately”.

interesante de sus propiedades sea invisible para la historiografía al haber pasado ya a sus nuevos dueños. La llamativa escasez de dibujos entre los bienes de Antoni Dalmau merecería un comentario aparte, tanto por su oficio, ajeno a la pintura, como por su categoría y por el carácter tan particular de la traza arquitectónica. Este comentario, no obstante, se reserva para un apartado específico sobre la cuestión.

Es tiempo ya de contrastar lo anterior con los documentos inéditos que se han descubierto en el archivo y que pueden ayudar a aclarar el asunto. Se trata de cinco inventarios: el del platero Pasqual de Muntalbà, el de su hijo, el también platero Nicolau Montalbà, el del *bancaler*⁵⁰¹ Garcia Gonçalvez, el del iluminador Jaume del Calbo, y el del presbítero Andreu Garcia. En el inventario de Pasqual de Muntalbà (13/04/1419)⁵⁰² son destacables varios enseres. En el obrador, entre muchas otras herramientas, se reseñan ‘moltes ferramentes d’argenter trencades de poca valor’. En el escritorio, además de más útiles del oficio, hay piezas, tanto terminadas como por terminar: ‘Item un marfà de fusta dins lo qual ha tres calzers d’argent no acabats [menys de patenes] pesant cascun un marc e mig. Item una patena d’argent de pes de quatre onzes’. Se añaden a esto ‘diverses librets de paper de comptes’. Por último, en una habitación se encuentra ‘un taulellet d’obrar argent’. En la lista de bienes del hijo de Muntalbà, Nicolau (16/07/1439)⁵⁰³, figuran: en el obrador ‘un petit libret de manegua que prima faç par de poc efecte’, ‘Item en la segona pastera⁵⁰⁴ [había un cajón con tres ‘pasteres’] una pedra de cotegar e [...] e un tauló ab un grafi e mitja onça de fil de ferre’, ‘un crucifixi de lautó petit’; y en la habitación o escritorio, ‘Item una [...] amb quatre librets e un libret mitjaner e altre xic tots de paper e [...]’. Como resulta evidente, no hay ningún indicio directo del empleo de repertorios de oficio en los talleres y en los hogares de padre e hijo, ya que la mera posesión de cuadernillos de papel no implica que éstos contuviesen dibujos (la única excepción la constituiría quizás el Crucifijo, que pudo servir de ejemplo en alguna ocasión). En primera instancia, es decepcionante la ausencia de diseños en los obradores de estos plateros, relativamente bien conocidos por la

⁵⁰¹ *Diccionari català-valencià-balear* de ALCOVER y MOLL [en adelante, *DCVB*]: “*Bancaler*. Fabricant de bancals i altres draps cobertors”; “*Bancal*. I. 1. Peça de roba pintada de figures, que servia per cobrir bancs o taules”.

⁵⁰² APPV, n° 22593, Joan de PLASENCIA, 1419.

⁵⁰³ APPV, n° 20707, Ambròs ALEGRET, 1439.

⁵⁰⁴ *DCVB*: “*Pastera* // 17. Calaix de baranes baixes, damunt el qual treballen els argenters i que serveix per a evitar que caiguin en terra les llimadures de metall o les pedres precioses en què treballen (Val., Mall)”.

historiografía y bien relacionados con el medio profesional urbano: Pasqual de Muntalbà, además de ser padre de Nicolau, era suegro de Bonanat Magrinyà y de Gabriel Just, otros dos orfebres bien reputados. Había trabajado para la iglesia de Requena en una custodia, en 1395, y al año siguiente el obispo de Cuenca le encarga dos confiteros en plata dorada, con esmaltes, para el rey de Castilla, Enrique III⁵⁰⁵. Esta pálida imagen contrasta con la abundancia de diseños en el libro de exámenes del oficio de la platería que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Valencia⁵⁰⁶, volumen que se estudiará con detenimiento en el siguiente apartado y que recoge los exámenes de maestría realizados en la ciudad entre 1508 y 1752. Sorprende vivamente el hecho de que se requiera casi de modo indefectible una traza como parte de la prueba para ser tenido como maestro en el oficio a principios del siglo XVI, mientras que sólo siete decenios antes no hay una sola hoja dibujada entre las posesiones de los Montalbà. En primera instancia, es un hecho de difícil explicación, aunque cabría añadir dos factores que pueden ayudar a observar el caso más circunstanciadamente. El primero de ellos es la relevancia relativa de la habilidad en el dibujo que se aprecia en el libro de exámenes: por una parte, hay ejemplos de una calidad muy desigual; por otra, la fórmula que se suele repetir al pie de los diseños es, literalmente, “per les presents coses deboxades y aquelles posades en obra *e prencipalment per la bona fama* se mostra com los majorals en l’any present ensemps ab quatre prohoms elets per aquells donaren per examinat an...” [cursiva de la autora]. La buena fama es, de nuevo, un elemento decisivo en la promoción profesional de la menestralía en época bajomedieval y moderna, como ya se ha tenido la oportunidad de explicar en páginas anteriores. Un comportamiento probo se muestra como la herramienta de homologación social por excelencia en medios en los que el control administrativo sobre la vida del individuo todavía no se había desarrollado hasta los límites exasperantes que alcanza en la actualidad. Se trataba de sociedades en las que,

⁵⁰⁵ SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, p.50 y p.549. Merece la pena comentar someramente el contrato de los confiteros (p.50, nota 1). El promotor es el obispo de Cuenca, y quien hace el trato directo es Joan Martínez del Viso. El aval de los 30 florines que se entregan a cuenta a Muntalbà es Pere d’Orriols, arcediano de la Catedral de Valencia. Cada una de las piezas deberá ser desmontable en tres partes (‘que tota hora ques voldran lo puxen desbastir e bastir’), y pesará diez marcos. La misma noticia, en Núria de DALMASES [“Orfebrería medieval: introducció al seu estudi”, en *Història de l’Art al País Valencià*, vol. I. Valencia (Edicions 3 i 4), 1986, p.252].

⁵⁰⁶ Archivo Histórico Municipal de Valencia, Plateros, Caja 15 [*Libre dels Examis e Dibuixos fets per los que se han aprovat mestres de este Colechi de Platers. Comenzà el any 1508 y finí en l’any 1752*].

además, el crédito a pequeña escala y la fianza verbal eran los vehículos más habituales de intercambio económico. Así, el público conocimiento, la palabra de todos sabida, eran las pruebas más elocuentes de razón, un argumento sin recusación posible que permitía el progreso o lo detenía casi irrevocablemente. El segundo factor que contribuye a explicar la ausencia de dibujos en los inventarios de la familia Montalbà se encuentra justamente entre los objetos que detallan estos mismos documentos: las piezas terminadas o por terminar que pertenecieron al progenitor pudieron servir como muestras del buen oficio del difunto que se exhibieron ante posibles clientes. Naturalmente, esta función es más difícil de sostener en el caso de las obras por terminar. De éstas sólo se puede afirmar con seguridad que fueron productos inacabados del obrador, pendientes de entrega, o destinados a formar parte de los enseres reservados a la venta directa, sin encargo previo⁵⁰⁷. Al ser estas piezas inconclusas tres cálices todavía sin patena, resulta más lógico pensar que responden al primer caso: probablemente fueran ornamentos litúrgicos comisionados con antelación y elaborados para un comitente concreto. Esta hipótesis cobra más fuerza al considerar que Pasqual de Muntalbà murió en activo, a juzgar por su testamento, y no muy viejo, a tenor de lo que dispone para sus hijos, algunos de muy corta edad. Esto, de todas formas, no obsta para que los objetos en proceso de fabricación se optimizaran y sirvieran eventualmente como modelo para el promotor en busca de un referente válido que sirviera a su proyecto particular, del mismo modo que podría hacerse hoy en cualquier taller artesano.

Caso distinto es el del *bancaier* Garcia Gonçalvez (17/02/1429)⁵⁰⁸, quien, pese a desempeñar un oficio habitualmente alejado de los libros de arte, conserva en su casa ‘Item un [patró] de porprat de drap de cànem’, y en su obrador ‘Item un patró de cànem porprat ...’, ‘Item una caixa de [sastre] en la que ha diverses papers patrons’, ‘Item alguns papers patrons’. La huella de estas plantillas de paño de cáñamo purpurado o de papel, que ya se suponen pobres por figurar entre las pertenencias de un artesano desvinculado de las grandes disciplinas que la

⁵⁰⁷ Francesca SPANYOL BERTRAN aborda esta casuística en “El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes”, en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española [Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1984]. Zaragoza (Comité Español de Historia del Arte), 1984, pp. 107-130, esp. p.119. A la vez, el artículo es un justo término de comparación para la documentación referente a los Montalbà, ya que analiza pormenorizadamente el inventario del orfebre Jaume Anglés, fechado en Valencia el 22 de abril de 1370. En este último caso, las piezas por terminar son muchas más y, al igual que sucede con los ejemplos posteriores, entre los bienes del finado se registran herramientas, y no diseños.*

⁵⁰⁸ APPV, n° 27187, Lluís GUERAU, 1429.

Academia después marcó como Artes, sirve para aventurar que, quizás, si se extendiera el radio de búsqueda documental a profesiones afines, se encontrarían utensilios que permitirían adivinar prácticas muy parecidas en todos los artífices que producían objetos con cierto valor estético.

El penúltimo de los inventarios inéditos que se han encontrado es el de Jaume del Calbo, iluminador, fechado el 23 de junio de 1439⁵⁰⁹ y realizado a petición de Benvençuda, madre del difunto y heredera universal suya. Por su interés sobresaliente, se reproduce el documento prácticamente íntegro a continuación:

Primo confes haver trobat en la cambra on lo dit defunt solia il·luminar e fer faena de son ofici de il·luminador dins lo alberc en lo qual la noble madona Alamanda Carroç de [viventis] vivia solia estar e habitar en la Parroquia de Sant Martí de la dita ciutat prop la taverna apellada del gall los bens mobles e coses següents

Primo un estudiè de fusta petit per il·luminar ab son pany e clau dins lo qual foren atrobats alguns querns escrits en paper qui...enats de pergami de l'art del [...ompot] de poca valor⁵¹⁰

Item una [...] sotil

Item un taulellet de fusta sotil sobre lo qual il·luminava e fehia faena lo dit defunct cubert o forrat ab cuyr negre vella ab un banquet e estoreta redona per tenir los peus Item tres [cornichells] lo un de stany e los dos de vidre per destembrar adzur e vermelló Item un spill engastat en una [¿pota de bestia?]

Item un rahor sotil ab lo mànec vermell

Item un [regle] de ferre e un tallaplomes

Item unes tisoires sotils

Item un compàs de ferre vell

Item una taula de fusta de pi ab sos peus nova de quals que dotze palms de larch poc més o menys

Item un morter de coure miganter ab sa ma de ferre

Item una ampolleta de [vidre]

⁵⁰⁹ ARV, *Protocolos*, n°3235, Jaume FERRANDO, 1439.

⁵¹⁰ Las entradas del inventario que aparecen subrayadas lo están en razón de su probable relación con el oficio de Jaume del Calbo.

Item un llavador de cap e un canelobre de ferre vell

Item una [arpa] trencada de poca valor

Item [... alcovendets] xichs sotils

Item capell de [...] sol de palla usat

Item un artibanch nou ab tres caixons buits ab sos panys e claus

Item una [...]

Item dues lances una de [...] e l'altra borina velles

Item una spasa ab senyal de [...] en la canal ab la creu de sent [¿Genís?¿] ab son broquer de tres lo...

Item dos retaulers o oratoris petits lo u ab la figura de la Verge Maria l'altre ab la

Pietat *Item un [...] de lautó morisc*

Item dos [...] blancs ben... e dins ampolletes de vidre

Item una ballesta xica an son cint dos [...] e una [...]

Item un banque... de fust ab quatre peus

Item un retauler ab una figura de cavall

Item una capsia ab unes balances ab son marches

Item una ad... bonina

Item un taulellet de jugar a escacs ab sos escacs

Item una caixa de fusta de pi ab son pany e clau en la qual foren atrobades les coses següents

Primo un parell de coxins de cap plens de lana

Item alguns querns de paper scrits sotils

Item dos tovallons d'estopa nous en son [...]

Item altres dos [...] blancs beneïts e una cadeneta de ferre sotil

Item un cadenat de ferre [...] ab sa clau e una almatraqueta buida

Item un cofre vermell ab un titol qui diu [Junior servi] sens tancadura dins lo qual foren atrobades les coses següents

Primo moltes pe...res per destembrar colors

Item alguns papers de mostres e una [...] sotil

Item un jupó del dit defunt de cuyr negre ab les manegues e collar de drap vert sotil

Item un parell de calcers negres del dit defunct usades

Item un capiró de drap negre de la terra usat

Item una clocha de drap negre de la terra mig usada

Item una altra cloxa de burell blanquinos [pelrasa]

Item alt en la cambra on solia dormir lo dit defunt s'atropa les coses següents

Primo una caixa vella corquada sens tancadura ab tres talladors de fust migancets [...] dos [...]

Item dos culleres grans de fusta e tres xiques

Item un palustre e una [...] de ferre sotils

Item un caxonet sotil buit

Item una serra sotil e un [...]

Item un altre caixonet ab tres caixonets dins lo dit caixonet dins los quals foren atrobades les coses següents

Primo nou scarprets set barrines tres migancetes e quatre xiques

Item quatre tenalles

Item unes tisores de tallar ferre e algunes altres ferres sotils

Item una altra serra e dos martells

Item dos limes sotils

Item una [axa] e unes [mordaces] vermelles

Item una e...seta petita

Item una barrina grossa e una pignola

Item unes altres [mordaces] e un [rieller] de ferre

Item una guitarra sens tapa

Item un canelobre de banya de cervo sotil

Item un [...guer] de fusta vell

Item alguns troços de fusta vella

Item un sepulcre de fusta de poca valor

Item un altre taulellet sotil per a il·luminar e fer fahena ab son banquet

Item dos [cornichols] de vidre ab son tenydor de fusta ab algunes colors de atzur e vermelló

Item dos parells de ulleres negres sens stoig

Item una banqueteta redona

Item una altra [...]

Item un altre taulellet ab algunes [...] de fusta vella e un ganivet sotil

Item una capsa dins la qual atropa dos saquets d'aluda ab un poc d'atzur e vermelló e un clau de porc senglar

Item un ca..et petit ab sa clau dins la qual atroba les coses següents

Primo una [...] de vori ab una lima de spill e algunes [barretes] de ferre per fer feynes *Item una pedra de smolar*

Item una pedra apellada porfir per moldre colors

Item un caixonet per tenir colors

Item una caixeta corcada ab son pany e clau dins la qual atroba les coses següents

Primo alguns papers de mostres sotils

Item un martell

Item alguns motles de terra per empreptat algunes figures

Item un drap de cànem ab son bastiment encolat

Item un parellet de tapinets negres del dit defunt usats

Item una altra caxa longa sens tancadura en la qual foren atrobades les coses següents *Primo una cota de drap negre forrada de altre drap del dit defunt vella*

Item una altra cota del dit defunt forrada de drap vert [sigue la lista de textiles]

Item una ymatge de sancta caterina

Protesta en Johan Foixa notari procurador quis dix dela noble dona Margarita de Cruilles hereva e sucessora ab intestat del bens e drets que quondam foren dela noble dona madona Alamanda Carroç que no li fos fet ne confós perjuhi alcu per lo present inventari en tant com se sguardava les properdites drets [flacades] com [...] que [...] de la [...] sua principal heretat.

Tras la revisión del inventario, resulta claro que éste, por el detalle con el que rinde cuenta de los objetos que se encontraban en las habitaciones donde residía y trabajaba Jaume del Calbo, constituye casi un panóptico del taller de un iluminador en pleno Gótico Internacional (tomando con reserva, no hace falta advertirlo, el marchamo de calidad excepcional que suele ir aparejado al membrete “Gótico Internacional”, que parece, como por ensalmo, prestigiar a cualquier artífice al que vaya asociado: de Jaume del Calbo se tienen pocas noticias, como a continuación se verá, y ninguna relativa a su producción artística). De la lista de enseres del finado se pueden ir desgranando varios objetos relacionados con el oficio de la miniatura, que al final suponen un cúmulo importante de información: una tabla delgada forrada de cuero que servía como superficie de trabajo, junto con una banqueta y una pequeña alfombra redonda para los pies, tres utensilios para

disolver azul y bermellón (uno de estaño y dos de vidrio), una cuchilla con el mango rojo, una regla de hierro, un cortaplumas, tijeras, un compás de hierro, un mortero de cobre con su correspondiente mano, una botella pequeña de vidrio, dos retablos u oratorios pequeños (uno con la Virgen y otro con la Piedad), otro retablo de poco tamaño “ab una figura de cavall”, una caja que guardaba una balanza con sus marcos⁵¹¹, utensilios para diluir colores, papeles de muestras, cinceles, tenazas, tijeras de cortar hierro, una sierra, dos martillos, dos limas pequeñas, un hacha, varias tenazas más, otro tablero de poco tamaño para iluminar y trabajar con su banqueta, unas gafas negras sin estuche, una caja con dos saquitos de aluda que contenían azul y bermellón, una piedra de afilar, pórfido para moler colores, un cajón para guardarlos, “papers de mostres sotils”, otro martillo, moldes de barro para estampar figuras, y una imagen de santa Catalina.

En esta esta incursión en el taller de Calbo, casi conmovedora por lo que tiene de domesticidad bruscamente interrumpida por la muerte (además de lo citado anteriormente, tras la defunción del joven quedaron en sus estancias instrumentos de música, juegos, armas y alguna pieza de ropa que se adivina de cierta elegancia), habría que apartar de los objetos relacionados con el oficio de iluminador, quizás, las imágenes religiosas. En este caso se trata de dos retablos con la Virgen y la Piedad, además de una santa Catalina. Tal vez haya que incluir también aquí “un sepulcre de fusta de poca valor”, ya que las representaciones en miniatura de escenas o episodios sagrados utilizando materiales perecederos no fueron del todo infrecuentes en la época⁵¹². Si bien estos enseres pudieron tener alguna función referencial puntual en el trabajo del finado, no se les puede atribuir este uso de manera categórica. No sucedería lo mismo, sin embargo, con el “retaulet ab una figura de cavall”, objeto mucho más ambiguo en su descripción y del que cabe aventurar un posible valor ejemplar, dada la dificultad intrínseca del dibujo de équidos y el interés que éste despertó en los artistas medievales, por tratarse de un motivo común en casi cualquier episodio susceptible de ser representado.

⁵¹¹ *DCVB*: “1. **Marc m.** 1. Unitat de pes antiga que equivalia a vuit unces”.

⁵¹² Vid. el artículo de referencia de Juan Vicente GARCÍA MARSILLA sobre las imágenes en el ámbito doméstico: “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”. *Recerques*, n° 43 (2001), pp. 163-194.

Del aluvión de objetos inventariados que se relacionan directamente con el oficio de la iluminación habría que aislar, a continuación, aquellos que podrían servir propiamente como modelos. Quedarían entonces tres entradas: dos menciones a papeles de muestras (dos resmas, cada una de ellas guardada en su caja correspondiente, cerrada con paño y llave), y moldes de barro para estampar figuras. A esto se debería añadir una herramienta que, si bien no constituye una evidencia del empleo de modelos en sí misma, sí puede ser un indicio indirecto del transporte de medidas de un manuscrito original a una copia en proceso de ejecución, además de servir como instrumento de diseño en sí mismo. Se trata de un compás de hierro, citado junto a una regla del mismo material, un cortaplumas y unas tijeras.

Tras esta revisión, es necesario contrastar lo que se adivina a partir del examen del inventario de Jaume del Calbo con lo que se sabe de su persona. Según Nuria Ramón Marqués, hay un Jaume Calbo iluminador documentado como testigo ante el Justicia Civil de la ciudad de Valencia entre abril y junio de 1442⁵¹³, casado y padre de un hijo llamado Jaume que en 1432 había cumplido 20 años. Resulta fácil proponer la identificación del fallecido en 1439 con Jaume del Calbo hijo, puesto que resulta de todo punto imposible que un espectro testifique tres años después de su deceso. El único (e importante) escollo que presenta esta hipótesis es que la esposa de Jaume Calbo, el progenitor, también madre de Jaume hijo, se llama Jaumeta, y no Benvenguda, como reza el inventario, donde, además, se le cita como heredera universal de todos los bienes del difunto, circunstancia difícilmente comprensible si se considera que el padre también sobrevive al joven. Nada más se conoce del arte de uno u otro, salvo, tal vez, una colaboración con un tal *frare Luch Carles*, puesto que en 1432 Jacme Calbo declara conocer bien su letra, *per ço com ha vist scriure a aquell moltes vegades*⁵¹⁴.

La serie de inventarios inéditos en los que se da cuenta del uso de modelos y de repertorios de oficio se cierra con un ejemplo sobresaliente. Se trata, como ya se ha advertido con anterioridad, del inventario y la almoneda de los bienes del presbítero Andreu Garcia, fechado uno el 13 de noviembre de 1452 y la otra en el

⁵¹³ Nuria RAMÓN MARQUÉS. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica. Desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 2005], vol. I, p.283.

⁵¹⁴ RAMÓN MARQUÉS, *La iluminación de manuscritos...*, vol. II, doc. 343, p.367.

periodo que va del 15 de noviembre de 1452 al 19 de enero de 1453⁵¹⁵. La serie documental constituye un hallazgo singular en muchos de los ámbitos que atañen a la transmisión del conocimiento artístico a mediados del siglo XV en Valencia. Informa con una precisión que excede la más optimista de las expectativas sobre el arsenal de objetos relacionados con la práctica del dibujo que poseyó un aficionado que, sin dedicarse por entero a él, parece que lo cultivó con devoción. Garcia, presbítero beneficiado en la Seu de Valencia, miembro de una poderosa familia de mercaderes, resulta ser un diletante bien relacionado con lo más granado de la profesión artística que por entonces trabajaba en la ciudad, estableciendo con estos artífices lazos que se adivinan de protección, ayuda económica y patronazgo. Sobre todo, esta documentación significa una aproximación muy valiosa a un círculo privilegiado de conocimiento y decisión en materia de encargos como era el clero de la Catedral (formara parte del Cabildo propiamente dicho o no). Es muy revelador, de igual modo, identificar a los receptores de las mandas testamentarias del difunto, muchas veces profesionales bien conocidos por sus méritos, y que emergen de los registros unidos al presbítero por otros lazos que parecen exceder los límites de la relación cliente-artista. Todos estos aspectos se estudiarán con detalle en el capítulo dedicado al análisis monográfico de la serie documental referente a Andreu Garcia; hacerlo aquí supondría sobrepasar con mucho los límites de estas páginas dedicadas a los repertorios de oficio. Basta ahora con detenerse a considerar la variedad de enseres relacionados con el dibujo que aparecen en el inventario y posterior almoneda del presbítero⁵¹⁶, que pasan a relacionarse a continuación por su interés sobresaliente.

Extracto del inventario:

Item en la caixa de largaria de VIII palms foren trobats un drap de larg de tres palms por... ab imatges de homes e dones

Item altre drap en lo qual es pegat paper pintat e molta gent

⁵¹⁵ APPV, n.º 1107, *Ambròs Alegret*, 1452.

⁵¹⁶ La enumeración que sigue es una selección de los objetos inventariados y subastados que pueden guardar relación con los oficios artísticos. Las omisiones de texto, como es natural, se han señalado mediante puntos suspensivos entre corchetes ([...]).

Item altre drap de largaria de dos palms e mig en lo qual es pintat una testa d'ome e pits [...]

Item grafis per a deboxar un d'argent e altre ab los caps d'argent dins un canó de baynot [...]

Item quatre pinzells dins un canó de canya

Item sis pinzells dins altre canó

Item en una tauleta cubertada una figura o ymatge cap e cos fins adavall [...] de dona

Item unes postetes deboxades

Item una capseta quadrada e dins aquella una posteta on es pintada imatge de un Infans e rags provehints del cap çò és testa e pits E una mà

Item un libre de forma de full ligat e un paper ligat ab aquell de mà de mossen Andreu Garcia és scrit Aquest libre de pintura e una myga ymatge en paper, de ploma de mà de Johannes e les quatre [taules] ligat ab les testes pintades me prestà en Berenguer Matheu [...] pintor germà d'en Jacme Matheu és veritat que yo li prestí sis florins etc e ne cobrats los tres florins etc es intentió mia que lo dit libre sia tornat a son germà o als seus de qui és [...] etc

Item un stoyg de cuyro empremtat e dins aquell postetes primes de fust a manera de cartes de libre

Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta en la qual és pintada ymatge de cap coll e pits de dona e partida dels dits de les mans de aquella molt bella ab diadema

Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta ab pintura de ymatge de cap d'om ab caperó vestit de manto fronzit que s mostra fins als pits e partida dels dits de les mans

Item altra capseta quadrada e dins aquella dues postetes en la una és pintada ymatge de cap e pits de hom vestit ab capuchó e fermall de perles [...] als pits E altra pintura de cap e cos fins a la cinta e de una mà de dona

Item dues postetes juntes a manera de libre en la una de les quals és pintada ymatge de cap e pits de [...] vestit

Item altres dues postetes pus chiques juntes a manera de libre e en la una és [...] ymatge de hun rey e altres entorn de aquella

Item una de toch negra

Item quatre tauletes juntes a manera de libre en les quals són pintades cinch ymatges de caps de homes una de cap [de dona]

Item tres taules juntes a manera de libre en la mygana dels quals són pintades ymatges [en] la una part de cap de Infant e en la altra de cap de vell

[...]

Primo... artibanch de tres caxons de larguaria de XVI palms poch mes o menys e dins aquells çò és [...] vuit madeixes d'estopa e un poch de lli per filar e en los segons caxó molts trosos de pergami de poca valor e en lo terç motles de terra de ymatges

En la botigua maior fon atrobat çò que segueix primo un stoig defust enguixat de largaria de tres palms poch més o menys ab ses ... preparat per a oratori

[...]

En lo estudi o scriptori que està davall de la scala foren trobades les coses davall inventariades ...

Item papers de pintura ab una petita caixeta sotil los quals se diu que són de la marmessoria d'en Goçalbo Sarrià

Extracto de la almoneda:

Item nou potestetes [sic] per a deboxants e moltes postetes per adepo... [...] de libre e un punchó e un pom de fust e un troç de aluda vermella [...] tosqueta ab alguns canons de canyals e altres frasques an Domingo Sancho [...]

[...]

Item VIII postetes a manera de llibre per a deboxar ab un [...] son stoig de cuyro empostat an Johan Maçana 2 VIII

[...]

Item una taula ab portes enguixada per oratori a Mossen Johan ...

[...]

Item un libret de postetes ab figures an Jacme çsorio? per 2 [...]

Item una ymatge [...] una posteta ab los cabells an çaymes? per 3 1

Item un libret de papir (ç) ab receptes de fer colors an Matheu çIvisa? pro 1 ...

Item una capseta ab una post ab figura de dona dins aquella an Francesch Muntalbas ss VIII

Item dos librets [...] de posts l'altre de papir per adeboxar an Francesch Muntalba per 10d

[...]

Item un libre ab papers de receptes de fer colors an Pere Tamarit per huyt [...]

Item uns baynots ab un grafi d'argent larch e altre d'estany, e l'altre de coure e altres punchons a-n Maçana set ss VI d

Item un libre de paper ab moltes cartes de papel per adeboxar a-n Alfonso per I [...]

[...]

Item unes [...] e un compàs e una ungeta ab punta d'argent ab una çlluiceta?² e hun grafi de [...] Luis Gençano per 3 [...] I

Item una capseta un compàs un informador [...] e altres frasques de pinzells de colors a mossen Squirol prevere per 3 [...] I

Item capses de colors a-n Johan Pereç X [...] VIII

[...]

Item una [...] ab una posteta de deboxar e altres frasques de poqua valor a-n Johan de la çanticha?²

[...]

Item una posteta enguixada a-n Jacme [...] per [...] 4

[...]

Tal cúmulo de objetos interesantes constituye un probable catálogo de los modelos que pudieron utilizar los profesionales de las artes figurativas, empleando como referencia diseños sobre soportes tan variopintos como paños, papeles pegados a textiles, tablas, papeles sueltos o pergaminos. No obstante, en este muestrario predominan absolutamente las tablillas de madera dispuestas a modo de libro, exactamente como las que Robert W. Scheller presenta en su estudio de referencia sobre el dibujo medieval con los números de catálogo 19, 20 y 21, conservadas en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York⁵¹⁷, en el

⁵¹⁷ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 218-225 [cat. n°19].

Kunsthistorisches Museum de Viena⁵¹⁸ y en la Biblioteca Nacional de Berlín⁵¹⁹, respectivamente. Por su valor como elemento de comparación, tanto en lo que se refiere al formato como en lo que se refiere a la cronología (es posible datar los tres ejemplos entre el último cuarto del siglo XIV y las dos primeras décadas del XV), las obras citadas merecen un comentario breve, ya que tal vez la descripción apurada que Scheller hace de ellas permita una interpretación más certera de la valía específica de los enseres inventariados en 1452, siendo también los comentarios del autor de este modo una guía hacia una comprensión más cabal del sentido que pudo tener una acumulación de repertorios figurativos como ésta en la Valencia de mediados del siglo XV.

La primera muestra recogida por Scheller que aquí se considera válida como término de comparación con los objetos de García es un conjunto de siete tablillas de madera de boj cubiertas de yeso blanco, seis de ellas unidas a modo de libro mediante tiras de pergamino, y conservadas en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York. Se atribuyen tradicionalmente al círculo de Jacquemart de Hesdin, y se fechan en el último cuarto del siglo XIV. Están dibujadas con punta metálica, midiendo cada unidad 69 x 70 mm. Hay, además, huellas de composiciones borradas. Se distinguen dos grupos de dibujos: uno, de cronología más temprana, compuesto por figuras de cuerpo entero (sedentes o de pie) que parecen derivar del arte de Jean Pucelle; el otro, más tardío, integrado por bustos de hombres y mujeres que se relacionan entre sí mediante los gestos de brazos y manos. Es éste el conjunto que se tiende a situar en el entorno de Hesdin. Su iconografía es muy significativa para lo que aquí se pretende estudiar, ya que aparecen tanto tipos femeninos (lo que cabría identificar como ‘doncellas’) como tipos masculinos barbados y entrados en años, además de dos ‘salvajes’ (así aparecen designados en la documentación coetánea figuras parecidas, esto es, pilosas, asilvestradas, y de aspecto fiero). El autor del catálogo apunta que estos dibujos son un buen ejemplo del tránsito que se da en el siglo XIV en lo que se refiere a la idea de modelo, que va desde una reproducción rígida y estrictamente controlada a una aproximación más libre e individualizada [‘from a taut, strictly controlled rendering to a freer and

⁵¹⁸ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 226-232 [cat. n.º20]; ficha n.º117 del catálogo *Prague. The Crown of Bohemia, 1347-1437*, a cargo de Robert SUCKALE y Jirí FAJT [DRAKE BOEHM y FAJT, pp. 274-276].

⁵¹⁹ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 233-240 [cat. n.º21].

more individualistic approach⁵²⁰]; además, señala que la identificación de diferentes manos en el mismo conjunto debiera plantear una reflexión sobre la posibilidad de que un artista de fines del siglo XIV pudiera imitar estilos anteriores, casi como si de un historicismo *avant la lettre* se tratara.



Tabla de boj atribuida al círculo de Jacquemart de Hesdin (último cuarto del siglo XIV) [Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York, inv. M. 346 y 346A]

El segundo caso escogido como parangón para los objetos que aparecen en el inventario valenciano es un grupo de catorce tablillas de madera de arce, unidas entre sí por tiras de pergamino, y conservadas en el **Kunsthistorisches Museum** de Viena, a las que ya se ha hecho referencia en las líneas alusivas al inventario del pintor **Bertomeu Baró** (1481). En cada tabla se disponen en cuadrícula cuatro hojas de papel tintado en verde (de 95 x 90 mm cada una), dibujadas con punta de plata, lápiz y pincel. Hay, asimismo, reflejos en blanco y unos pocos toques de color, la mayoría en rojo. Los ejemplares, dispuestos (según el mismo Scheller) como fueran el catálogo de un Leporello mozartiano, se guardan en una funda de piel probablemente coetánea. El origen del conjunto se sitúa en Bohemia, en torno a la primera década del siglo XV. De todos, quizás sea este caso el que mejor puede ejemplificar cuál pudo ser el aspecto de la mayoría de los dibujos que poseía Garcia. Como ya se ha reseñado anteriormente, se trata de cuarenta cabezas humanas (considerando como tal también una calavera), y trece cabezas de animales, más una vista supina de una araña. Los tipos humanos representados coinciden con los mencionados explícitamente en la documentación valenciana: hombres de edad avanzada, hombres barbados y tocados, doncellas, y un Niño nimbado con rayos. Además, se adivina que otras efigies incluídas en el muestrario

⁵²⁰ SCHELLER, *Exemplum...*, p.221.

de Viena pudieron formar parte también del *ensemble* de 1452: hombres de menos años, mujeres de edad más avanzada, el Crucificado, el Ecce Homo, un ángel anunciador, una Verónica de Cristo, una reina, una princesa y un anciano tonsurado de aspecto ascético. Muchas de las figuras masculinas tienen un aire innegablemente ‘apostólico’ (cabellos y barba llamativamente largos y rizados, ausencia de elementos en el atavío que pudieran adscribir al personaje a una determinada época), ya señalado por Scheller, quien añade a esta nómina de posibles testigos de la Última Cena a Judas (el único busto vuelto de espaldas en posición de tres cuartos que hurta casi totalmente la observación de su rostro al espectador). Con estos fisonomías se podrían componer numerosas escenas bíblicas o hagiográficas, casi como si de una imprenta de tipos móviles o de un *scrabble* formal se tratase: tomando el Crucificado, una figura masculina joven y una figura femenina entrada en años podía componerse un Calvario; tomando una doncella y un ángel, resultaría la Anunciación; de una doncella, del Niño, y de una mujer mayor, derivaría el popular grupo de Santa Ana; combinando de nuevo una doncella, un hombre barbado y un anciano tonsurado podrían obtenerse los santos co-titulares de un retablo, correspondientes, por ejemplo, a una santa virginal, a un santo apóstol y a un santo mendicante; las figuras coronadas podrían servir de inspiración para formular cualquier escena narrativa, así como las testas cubiertas con tocados más o menos caprichosos.

Además de estas coincidencias formales e iconográficas entre las tablas de Viena y las tablas que evoca la documentación valenciana, sería necesario ocuparse de otras cuestiones, como la posible función de este tipo de objetos. Hay que añadir al respecto una cita de la ficha del catálogo de Scheller referente al ejemplo que se viene tratando, que se estima clave también en la interpretación del inventario de Andreu Garcia, y que por ello resulta especialmente pertinente en este punto por cuanto tiene de válido para el ejemplo hispano:

‘The care lavished on the drawings and their unusual manner of presentation, the elegant leather case, and the systematised contents are a departure from contemporary, transalpine model books (Hesdin and Daliwe, cat. nos. 19 and 21). These considerations have led Meder, Benesch and others to voice the opinion that this is more in the nature of an

*ad hoc collection of drawing examples executed for a patron, possibly even for inclusion in an art collection. The uniformity of the heads does not correspond to the usual practice in model books to the period. Whether it should be viewed as a sample book which the artist used 'to show his hand' to potential clients, as Dürer put it, or as a specific commission from a collector must remain an open question.*⁵²¹

La acotación, entonces, resultaría oportuna para explicar la probable naturaleza de las tablas de Garcia por varios motivos: el primero de ellos es que éstas también son estudios fisonómicos individualizados, si bien dispuestos de diferente manera respecto al ejemplo bohemio (no se presentan agrupados de cuatro en cuatro, sino conservados de uno en uno); en segundo lugar, el detenimiento en la ejecución que es posible advertir en ambos casos, el cuidado en la conservación, la sistematización de contenidos, y la cuenta detallada que se da de todo eso en el inventario del presbítero valenciano hacen pensar en una identidad de caracteres. Esta puesta en valor del dibujo en sí es difícil de comprender fuera de una eventual función de 'pieza de colección', sea cual sea el perfil de su promotor o la identidad de su dueño⁵²².

⁵²¹ SCHELLER, *Exemplum...*, p.230.

⁵²² De hecho, las tablillas del Kunsthistorisches Museum probablemente pertenecieron a Margarita de Austria (SUCKALE y FAJT, p.274). También se sabe que entre las posesiones del rey René de Anjou había objetos de similares características, circunstancia que no resulta nada sorprendente a tenor de las inclinaciones artísticas del rey, bien conocidas desde antiguo. Por ejemplo, en unos armarios del guardarropa del castillo de Angers podían encontrarse 'troys autres petites toilles à mettre en une chambre, dont en l'une a paint ung paon, ung feisant et deux perdriz, une chevèche, ung cigne e plusieurs autres chouses; en l'autre est pareillement paint ung paon, ung fesant, ung oyseau de rivière, deux potz de grubelles et autres plusieurs chouses; en l'autre a escripz plusieurs petiz personnages à pie et à cheval, ung faulcon, ung connin blanc et une ville et autres plusieurs choses' [A. LECOY DE LA MARCHE. *Extrait des comptes et mémoires du roi René pour servir à l'histoire des arts au XV^e siècle*. París (Picard), 1873, p.258]. Éstos no son los únicos repertorios zoológicos: en uno de los cofres de la llamada 'galería nueva', en el mismo castillo de Angers, se registra 'ung cayer de papier où sont portraiz plusieurs mors de chevaux' (ibídem, p.261). Por último, en otro cofre de la misma dependencia aparecen 'unes tablettes de boys à huit fueilletz, où sont les pourtraitures tirées de plompt du roy de Sicile, de la royne, de feu mons de Calabre et autres seigneurs' (ibídem, p.262). La semejanza entre esta galería de personajes célebres ('familiares' del rey René, podría decirse) y las tablillas de Viena es más que evidente en lo que se refiere a su aspecto y presentación. Un ejemplo y otro diferirían notablemente, sin embargo, en su probable utilidad: los dibujos del inventario angevino serían una suma de individualidades, un álbum y al tiempo el espejo de una casta, en el que a buen seguro el rey René se miraría complacido, mientras que las efigies de procedencia bohemía serían, más bien, tipos genéricos que podrían utilizarse en cualquier composición.



Algunas de las tablas del Kunsthistorisches Museum de Viena (Bohemia, ca. 1400-1410)

En último lugar, los paneles de madera de boj que se conservan en la Biblioteca Estatal de Berlín constituyen el tercer elemento de contraste para tratar de determinar cuáles pudieron ser el aspecto y la utilidad de los ejemplares valentinos. Esta vez, se trata de veintidós dibujos distribuidos en una docena de tablas, de una medida aproximada de 88 x 130 mm cada una (dispuestas en grupos de cuatro y enmarcadas en madera en el siglo XIX). La técnica empleada es la punta de plata, retocada en parte con punta metálica y pincel. Además, es posible advertir el uso eventual de policromía y de oro. El conjunto se viene atribuyendo a un tal 'Jacques Daliwe', en función de una inscripción en minúscula gótica en la parte inferior derecha de la primera tabla, y su origen se fija convencionalmente en el sur de los Países Bajos, hacia 1400-1420. Es posible distinguir tres grupos de representaciones: uno que consiste más o menos en doce composiciones terminadas (algunas de ellas religiosas); otro que comprende seis escenas con medias figuras, muchas de las cuales desafían una interpretación iconográfica; y un último de cuatro paneles dedicado exclusivamente a los estudios de cabezas (entre dos y ocho en cada superficie) fuertemente caracterizadas. Algunas partes fueron borradas para incorporar nuevos trazos. Con una o dos excepciones, se pueden atribuir todos los dibujos a un mismo autor, sea o no Jacques Daliwe. Lo que

resulta más llamativo es el uso continuado que éste parece haber dado a lo que en principio se supone un catálogo de formas, volviendo una y otra vez sobre él para incorporar nuevos elementos o para corregir otros. Esta evidencia parece haber quedado fosilizada en dos rasgos concretos: las medias figuras interactúan mediante el gesto de las manos o la mirada, siendo las manos muy pequeñas en relación al resto (con lo que tienen todo el aspecto de un añadido); y se han dispuesto cabezas de diferente tamaño en el mismo panel, excluyendo toda posibilidad de considerarlas un muestrario planificado. En lo que respecta a la evolución de los libros de modelos, pues, una aproximación diferente estaría emergiendo, ya que estas tablillas permiten leer un largo periodo de trabajo sobre ellas en forma de retoques y correcciones, que son en último término nuevas ideas para la creación de un repertorio. Esto permite concluir que los dibujos fueron hechos para uso privado del autor⁵²³, pasando así del catálogo de formas intercambiables, listas para usar en el taller, al cuaderno de artista propiamente dicho (aunque todavía se esté lejos del cuaderno de esbozos).



Una de las tablas atribuidas a Jacques Daliwe [Biblioteca Estatal de Berlín,, Liber Picturatus, A74]

En resumen, y para llegar a una conclusión útil tras este ejercicio de comparación, hay cuatro características comunes más allá de las que en primera instancia han permitido el establecimiento de un paralelismo entre los ejemplos de Valencia, Nueva York, Viena y Berlín (cronología cercana, soporte similar y motivos iconográficos parecidos): primero, el tamaño de los dibujos en todos los

⁵²³ SCHELLER, *Exemplum...*, p.239: ‘...this collection seems to represent a later phase of the model book -one in which the radius of use gradually shrinks to just one artist, who made notes in his booklet over a period of time, and occasionally reworked them’.

casos es reducido, y permite suponer la misma circunstancia para los enseres de Garcia (por derivación, y también por los diminutivos que se utilizan en el inventario: ‘*tauletes*’, ‘*posteta*’, etc.); segundo, hay una coincidencia en los intereses del autor o del comitente de cada uno de los cuatro conjuntos, y ésta consiste en la representación de la figura humana, y más concretamente, en la cabeza como expresión de cualidades que conforman un carácter no individual, sino tipológico (esto, dejando aparte iconografías concretas); tercero, todos los paneles, independientemente de cuál sea su estructura precisa, fueron percibidos como algo valioso y estuvieron destinados a la observación repetida (de otro modo no puede entenderse su conservación ni su disposición a manera de libro en cualquiera de sus variantes, o las fundas para preservarlos, ya consistieran en una cartera de cuero o en una caja); y cuarto, los cuatro repertorios se distancian del libro de modelos medieval tal y como se concibe en siglos anteriores, aunque en diferentes medidas y direcciones. Esto es todo lo que en principio cabría afirmar respecto a las características de los *exempla* catalogados por Scheller que podrían hacerse extensivas a las tablas que estuvieron en poder de Andreu Garcia. Hay, sin embargo, un rasgo importante que separa este caso de los demás, y que es al tiempo una coincidencia con los paneles de Viena: el modo en el que el artista bohemio y el anónimo autor (fuera uno o fueran muchos) de los dibujos inventariados en Valencia se distanciaron de los catálogos formales precedentes. Esto es: la posible utilidad concreta de las tablas que centran este estudio parece concordar más con el ejemplo bohemio conservado en Viena que con los de Hesdin (Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York) o Daliwe (Biblioteca Estatal de Berlín), como ya se ha señalado con anterioridad. En ambos casos se trata de bustos aislados, trabajados con detalle y conservados cuidadosamente. Lo relevante aquí es que no hay escenas, ni grupos de figuras que pudieran relacionarse entre sí mediante miradas o gestos. Son piezas terminadas, listas para la apreciación del posible comitente⁵²⁴, para la complacencia visual del poseedor, o quizás también para la copia paciente de algún miembro del taller (la noción de copia en relación

⁵²⁴ ALEXANDER, *Medieval Illuminators...*, p.124: ‘A self-consciousness on the part of illuminators about their own skills may also be exemplified in some of the later pattern books which are so finely finished that they can no longer be considered simply as motif books for the workshop. It seems likely that they could have been used rather as advertisements, and as demonstrations of skill, in order to show to potential clients the artist’s capabilities. Examples are the pattern book which has been attributed to Jacquemart d’Hesdin in the Pierpont Morgan Library, and the Bohemian pattern book in Vienna’.

con el aprendizaje será un asunto que se tratará de examinar en este mismo capítulo). Tratar de esclarecer algo más estos extremos, no obstante, sólo resultará posible tras examinar de forma más detenida los datos de la documentación referente a Garcia.

En el inventario y en la almoneda del presbítero, los ejemplares de tablillas dibujadas son particularmente numerosos: es posible contabilizar más de una veintena, casi siempre presentando figuras humanas (habitualmente bustos)⁵²⁵, y pudiendo estar agrupadas en forma de libro o no. No es que se haya pasado momentáneamente por alto que los indicadores numéricos y las cuantificaciones como valores absolutos son muy poco significativos si no se ponen en un contexto: conviene señalar, por esto, que tal cúmulo de objetos parecidos resulta extraordinario en el medio hispánico en ese tiempo, si bien no resulta del todo inusual la aparición aislada de algún registro afín en las fuentes documentales (hay que recordar, en este punto, un paralelo en Valencia ya mencionado anteriormente: el inventario de los bienes del pintor Bertomeu Baró, fechado en 1481, en el que ya se da cuenta de “una altra taula pintada ab una testa de home encapironat”, lo que lleva a pensar que algún valor artístico concreto debió tener esta clase de representaciones en la época y en el lugar en los que se sitúan los dos inventarios). Descendiendo en particular a los casos en los que las tablas se disponen en forma de libro, en el listado de los bienes de Andreu Garcia aparecen varios ejemplos de este tenor. En unos no se especifica cuál es el motivo representado; en otros se apunta que las páginas contienen también modelos de cabezas humanas de muy diverso tipo: se trata de testas de un hombre encapuchado, de una mujer, de un rey, de un niño, o de un viejo. Hay, además, tablas individuales que se guardan con especial cuidado en una caja. Resulta difícil indagar en los motivos por los cuales hay dibujos que se conservan de una manera y no de otra: las explicaciones que se presentan como más lógicas e inmediatas son la particular calidad de los ejemplos atesorados en las cajas, la diferente procedencia

⁵²⁵ En lo que se refiere a la proliferación de estudios de este tipo en los ejemplos de dibujos bajomedievales conservados, Ulrike JENNI [“The Phenomena of Change in the Modelbook Tradition around 1400”, en STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York (Abaris Books), 1987, p.38] afirma: ‘Among the fragmented forms, human heads and busts occupy a unique position’. Vid. también SCHELLER, *Exemplum...*, p.68: [Respecto al hábito de fragmentar las figuras en los dibujos bajomedievales] ‘This emerges, for instance, from the fact that the second half of the 14th century saw a vigorous growth in the need to study, characterize and typify the human face’.

de éstos respecto al común de los objetos similares o, de modo más claro, su diferente autoría. En cuanto a los motivos representados, como ya se ha señalado, es claro el predominio absoluto de la forma humana, particularmente de las fisonomías, exactamente igual que en los ejemplos propuestos por Scheller. Continuando con el discurso comparativo anterior, es necesario aquí hacer un pequeño listado de las tablas inventariadas o subastadas en Valencia que obedezcan de modo claro a la tipología del cuaderno de Viena (esto es, que muestren un busto humano en solitario):

- tablilla con un niño nimbado (conservada en una caja cuadrada)
- tablilla con una mujer muy bella con diadema (conservada en una caja cuadrada)
- tablilla con un hombre vestido con capuchón y manto fruncido (conservada en una caja cuadrada)
- tablilla con un hombre con capuchón y broche de perlas; tablilla con una mujer representada hasta la cintura (las dos tablas se conservan en una caja cuadrada)
- cuatro tablillas unidas con cabezas pintadas
- dos tablillas unidas a manera de libro; en una de ellas hay una figura masculina hasta la cintura
- dos tablillas unidas a manera de libro; en una de ellas se representa a un rey
- cuatro tablillas unidas a manera de libro; en ellas, cinco imágenes de cabezas de hombre y una de una mujer
- tres tablas unidas a manera de libro; en la tabla de en medio se disponen imágenes sin especificar, y en las de los lados, una cabeza de niño y otra de viejo

Como resulta notorio, la lista es extensa, aun sin contar tablas sueltas de las que no se especifica el contenido, paneles en los que estaban representadas una o varias figuras humanas de cuerpo entero, una cajita que custodiaba una tabla con una figura de mujer, e incluso un estuche de cuero que guardaba hojas de madera dispuestas como un libro, sin más detalle. Los elementos del elenco anterior tienen relación con el estudio detenido del rostro humano en sus variantes más atractivas

y/o representativas para la cultura bajomedieval: la doncella, el rey, el Niño Todopoderoso, el anciano (estos arquetipos, citados así, parecen tener un valor casi arcano: no es éste el sentido que se pretende darles aquí; lo que se intenta poner de relieve en este punto es su carácter fuertemente simbólico, evocador, por tanto, de cualidades comúnmente asociadas a una imagen o a otra). En los casos en los que los soportes de estas efigies se unieran en forma de libro, compondrían casi un breviario de tipos humanos, imantado por la fascinación de la *imago artificialis*, de la contemplación de una colección de semejantes generados mediante el arte (y más concretamente, de la parte más expresiva de la anatomía humana, que es habitualmente el rostro). Esto podría mantenerse sin descuidar el valor específicamente estético, de virtuosismo técnico, que algunos ejemplos pudieran tener, como es el aliciente que tal vez constituyera la representación de las arrugas de la piel en un hombre de edad madura (caso que ya se ha comentado, por otra parte, al analizar la tabla pintada con este motivo en el inventario de Bertomeu Baró). De la innegable capacidad de atracción de artefactos semejantes da cuenta un registro de la serie documental relativa a Andreu Garcia. El escribiente, el notario, o alguno de los presentes en el acto del inventariado no pudo evitar señalar con admiración la belleza de un dibujo femenino: '*Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta en la qual es pintada ymatge de cap coll e pits de dona e partida dels dits de les mans de aquella molt bella ab diadema*⁵²⁶'. La imagen debió ser, efectivamente, 'molt bella'⁵²⁷.

⁵²⁶ APPV, n°1107, *Ambròs Alegret*, 1452.

⁵²⁷ Y en este punto debe hacerse una breve alusión a la cuestión del gusto, considerado como piedra angular de la Estética desde el siglo XVIII, pero estudiado de manera más episódica a medida que se retrocede en el tiempo y más lejos se está de las Luces, en gran parte debido a que las manifestaciones relativas al tema no se encuentran integradas en un corpus de estudios académicos, sino dispersas en documentos bien dispares. La capacidad humana de discriminar lo que es bello y lo que no, como es lógico suponer, no va aparejada a una determinada época de la Historia, si bien partir a la búsqueda de juicios estéticos sobre artefactos humanos es una labor ardua y de frutos muy inciertos cuando de la Baja Edad Media se trata. Para todo lo relativo a la 'mirada histórica', vid. el estudio pionero de Michael BAXANDALL. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona (Gustavo Gili), 2000 [1ª edición en 1972].



Dos de las tablas de Viena (una posible ilustración, tal vez, de algunas de las imágenes que aparecieron en el inventario de Andreu Garcia: 'Item una capseta quadrada e dins aquella una posteta on és pintada imatge de un Infans e rags provehints del cap, çò és testa e pits e una mà')

Para terminar, un último argumento que sustenta la oportunidad de la comparación de las tablas valencianas con las de origen bohemio conservadas en el Kunsthistoriches Museum de Viena es la forma en la que se preservan algunos ejemplares: hay determinados paneles que se guardan dentro de una caja, y en concreto de una *capseta quadrada*. Esto permite suponer que la forma del contenido fuera parecida a la del continente, y sin que esta sencilla coincidencia de formas geométricas tan simples sea un argumento incuestionable, sigue sin refutar la hipótesis de que las tablas de Garcia sean un muestrario parecido al confeccionado en Bohemia hacia la primera década del siglo XV. La función concreta de esta colección de dibujos es difícil de determinar, por cuanto pudo variar a través del tiempo y, habiéndose creado como repertorio de taller, podría haber pasado a las manos del presbítero a través de la compra, la donación o el depósito para asegurar el cobro de un préstamo. Esta última posibilidad, en particular, está documentada para una colección de dibujos del pintor Berenguer Mateu (que, por su notable interés, se examinará a continuación), y por ello tal vez resulte también verosímil para otros casos, máxime si se tiene en cuenta el tipo de relaciones que el poseedor de estos enseres mantenía con los representantes más eximios de los oficios artísticos en Valencia (como ya se ha advertido con anterioridad, Garcia pareció ejercer una labor mediadora importante en la comisión de empresas en la urbe a mediados del siglo XV; además, llegó a ejercer el patronazgo directo, y se puede afirmar que estableció relaciones de carácter

cercano con algunos artistas de renombre). Esta teoría sería válida para la práctica totalidad de objetos afines citados en el inventario y en la almoneda. Igualmente, los ejemplos concretos que se vienen considerando en comparación con los de Viena, por el aspecto que se les supone y por su presentación, podrían haberse elaborado ya con la vocación expresa de formar parte de una pequeña colección de arte privada, de un gabinete de dibujos para uso y disfrute personal de su dueño. En cualquier caso, tampoco puede desecharse que estas tablas, sueltas o encuadradas, estuvieran totalmente apartadas de la praxis artística, ya que Garcia era él mismo, por lo que parece, un aficionado a esta clase de trabajos.

Siguiendo con la exploración del valor específico que estos diseños pudieron tener como repertorios formales (estuvieran destinados o no al trabajo en el taller), es necesario revisar cuál fue su suerte tras el óbito de su poseedor, por si a través de esto fuera posible obtener algún indicio que diera respuesta al interrogante sobre su utilidad verdadera. En primer lugar, la práctica totalidad de los dibujos sobre madera o papel que fueron propiedad de Andreu Garcia aparecen en el inventario, y no en la almoneda, con tres únicas excepciones: un librito de tablas con figuras, una imagen sobre el mismo tipo de soporte, y una cajita '*ab una post ab figura de dona dins aquella*' (esta última vendida a Francesc Muntalbà por seis sueldos y ocho dineros). El resto de objetos subastados que pueden relacionarse con el arte son cuadernos de papel o de tablas preparadas para el dibujo (de lo que cabe deducir, como se hará luego con más detenimiento, que este tipo de superficies eran habituales en la práctica de esta disciplina en Valencia a mediados del siglo XV, con todas las implicaciones que esto tiene para el tema central de esta tesis), vainas para plumilla, frascos, o recetas de colores. Esta llamativa ausencia de obras terminadas en la venta post-mortem se puede explicar a través de las disposiciones testamentarias del presbítero, que reguló cuidadosamente el paradero de las obras que se han venido estudiando, y que al menos en una ocasión pasan a ser propiedad de parientes muy próximos al finado (en otras palabras: el destino de la mejor parte de sus posesiones Garcia ya lo planificó en vida, como administrador cuidadoso de su patrimonio que revelará ser). Por otra parte, aun no disponiendo de testamento ni de albaranes de recepción de estos objetos, resultaría fácil suponer que el presbítero habría

estipulado con detalle el destino de la parte más valiosa de su herencia, evitando así la subasta de estos bienes y su dispersión subsiguiente.

El dato que documenta esta regulación del paradero de los enseres que se han analizado antes es un albarán en el que Jaume Garcia, de la orden de los franciscanos observantes y hermano del fallecido, reconoce haber recibido de los albaceas del difunto tres objetos que a estas alturas ya se conocen bien: tres cajitas cuadradas que contienen tres tablas con los bustos de un Niño nimbado, una mujer con diadema y un hombre con capuchón y manto fruncido⁵²⁸. No es posible saber, de momento, si el fraile compartía la afición de su hermano por el dibujo. Tampoco se conoce si había intervenido con tanta intensidad en la comisión de empresas artísticas, ni si poseía el mismo gusto. Sí se puede afirmar, sin embargo, que las tres cajas con su contenido pasaron como objetos de arte a otro dueño que era de algún modo consciente de su valor, eliminando de modo bastante seguro el empleo de estas tablillas como repertorio de taller, al menos de modo inmediato. Se estaría, entonces, ante una secuencia en la transmisión de una obra que, pudiendo haber servido antes o después como modelo, se vió apartada temporalmente de esta función para pasar a ser un elemento de colección. Sería casi una imagen obtenida con el fusil fotográfico de Marey o, de modo más ajustado, una cronofotografía de Muybridge aislada a la que se debería restituir su lugar dentro de una serie. Se debería intentar, pues, si fuera posible, recomponer el resto de ‘imágenes’ que preceden o suceden a este albarán de recepción, porque aunque no señalen una transmisión explícita del conocimiento, informan ampliamente sobre la circulación de objetos susceptibles de ser utilizados como referentes en el trabajo artístico. No obstante, hay un matiz que no permite afirmar de modo absoluto que las tres cajas pasaran a Jaume Garcia por su valor estético intrínseco: entre los bienes que el franciscano recibe de la testamentaria de su hermano, hay también pañuelos que pertenecieron a éste, dos pares de gafas en su estuche de cuero, y dos ‘draps de pinzell’ que el beneficiario recibe en calidad de pariente, con las historias de Job y de la Pasión, que son (y esto es lo relevante) ‘de obres antigues e de poca valor’. Todos son enseres a los que es posible atribuir una naturaleza diferente a la de las tablas. En primer lugar, cabe preguntarse cuál pudo ser el sentido preciso de legar a un ser próximo paños pintados que se califican

⁵²⁸ APPV, n°1107, *Ambròs Alegret*, 18 de diciembre de 1452.

abiertamente de esta manera. Tal vez el significado específico que tuviesen estas telas fuera devocional, familiar, o una combinación de ambos, constituyendo así un recordatorio para las personas más cercanas al presbítero de una determinada espiritualidad que debía guiar su vida terrena (sobre la particular orientación religiosa de los hermanos se reflexionará en el apartado dedicado monográficamente a Andreu Garcia). Esta hipótesis cobra más fuerza si se piensa que las telas ser conservaban en la sala de la casa, como reza el inventario. En el caso de los objetos usados por el difunto (pañuelos y gafas) cabe suponer que pasarían a ser propiedad de Jaume Garcia por razones más bien de carácter emotivo, si bien este tipo de enseres quizás también se heredaran como objetos útiles, en una cultura mucho más habituada al uso de artículos de segunda mano que la contemporánea. A pesar de esto, queda todavía un argumento a favor de la existencia de una conciencia clara de la importancia de las imágenes contenidas en las cajas: éstas se declaran recibidas en albarán aparte, separadas del resto de la herencia, y es tal vez esta separación un indicio de su interés sobresaliente. De todos modos, es necesario hacer una breve consideración final sobre el asunto, máxime si la lectura de las líneas anteriores despierta alguna reserva sobre el tono ensayístico del discurso. El párrafo que se está concluyendo es una demostración clara de las dificultades que entraña documentar la percepción artística de piezas que en principio son un exponente claro de este tipo de sensibilidad para una época determinada. En otras palabras, cuando se estudia la Baja Edad Media, el valor estético que para los coetáneos pudieron tener ciertos objetos es mucho más fácil de suponer con la lógica que de probar con datos de archivo y, aunque esto último constituye una obligación, pocas veces se asume seriamente, porque emprender esta tarea significa afrontar también el riesgo de encontrarse al final con pocos indicios sólidos, teniendo que pagar además por añadidura el peaje de reflexionar sobre algo que se presume bien evidente. La única recompensa residiría, tal vez, en trazar con cierta claridad la línea que separa lo que se sabe y lo que no. Además, de tanto en tanto, se da el hallazgo inesperado de una prueba que dota de fundamento a la realidad histórica que se ha ido apuntalando con registros documentales. Sería el caso que sigue a continuación.

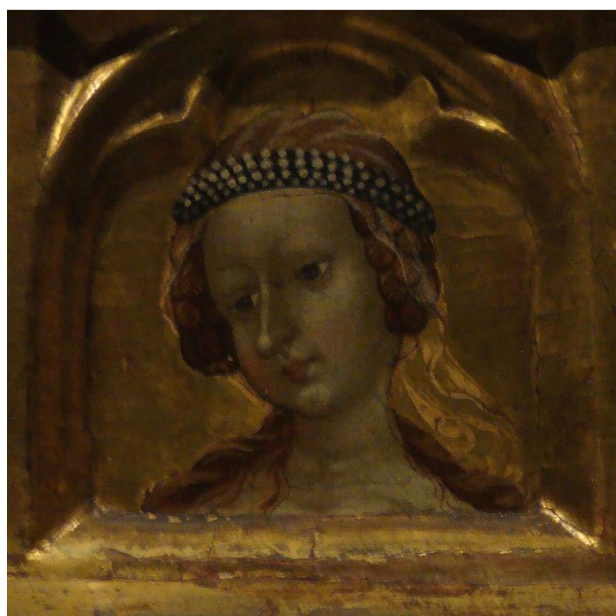
Al pie de la cuarta, la quinta y la sexta entrecalles del retablo del Centenar de la Ploma, considerado por quien escribe como la piedra Rosetta del Gótico

Internacional en Valencia, por cuanto tiene de clave interpretativa si se descifrara alguno de los lenguajes figurativos que allí aparecen, se encuentran tres tablillas cuadradas que presentan, cada una de ellas, un pequeño busto de un personaje sin identificar. La primera tablilla, debajo de la ‘fillola’ del Profeta Ezequiel, presenta una doncella con el cabello suelto, dispuesta de frente. La segunda tablilla, debajo de la ‘fillola’ del Profeta Daniel, presenta un hombre barbado en posición de tres cuartos. La tercera tablilla, debajo de la ‘fillola’ de un Profeta sin identificar, en el extremo derecho del retablo, presenta a una doncella con el pelo recogido y una diadema sobre la frente. Las tres figuras son una rareza en el *corpus* pictórico valenciano de la época (al menos, en las obras que se conocen), y parecen no haber sido incluidas por otro motivo que no sea la exhibición de la maestría en el arte de la pintura por parte de su autor. Se encuentran, además, en la parte baja del mueble, justo al nivel de la vista del espectador, y resultan del todo congruentes en un contexto fastuoso, francamente belicista por los temas que representa, violento, refinado y lleno de colores, como es el retablo del Centenar. Insertas en este complejo conjunto, a modo de camafeos exquisitos, las piezas consituyen un eco del aspecto que debían tener las tablas que García guardó con tanto cuidado, y son comparables a ellas en espacio y cronología. Permiten al contemplador, por tanto, vislumbrar cuál pudo ser la naturaleza del atractivo de este tipo de objetos, ya extinguido, y son, por fin, el documento visual que mejor ejemplifica lo que se describe en el inventario de Andreu Garcia.



Cuarta, quinta y sexta entrecalles del retablo del Centenar de la Ploma (parte inferior derecha del mueble)





Hay que acometer ahora el estudio de la referencia quizás más intrigante de cuantas pueden servir para explicar la transmisión del conocimiento artístico en el inventario de Andreu Garcia. Es un registro ya contenido en el listado general que se citaba antes, aunque se vuelve a reproducir aquí por separado para facilitar su análisis. Como se advertirá rápidamente, éste resultará enjundioso, ya que las líneas que siguen están llenas de indicios que constituyen una base firme para la formulación de hipótesis, como mínimo, sugestivas:

‘Item un libre de forma de full ligat e un paper ligat ab aquell de mà de mossen Andreu Garcia és scrit Aquest libre de pintura e una myga ymatge en paper, de ploma de mà de Johannes e les quatre [taules] ligat ab les testes pintades me prestà en Berenguer Matheu [...] pintor germà d’en Jacme Matheu és veritat que yo li prestí sis florins etc e ne cobrats los tres florins etc es intentió mia que lo dit libre sia tornat a son germà o als seus de qui és [...] etc.’⁵²⁹

Siempre que se inicia el comentario de un fragmento transcrito es importante establecer con claridad qué es lo que se puede deducir de su lectura: en este caso se está inventariando un libro ‘de forma de full ligat’ al que hay atado un papel. Éste resulta ser una nota aclaratoria de Garcia, en la que señala que ese libro de pintura, una media imagen en papel dibujada a pluma ‘de mà de Johannes’, y cuatro tablas unidas en las que hay cabezas pintadas son propiedad del pintor Berenguer Mateu, hermano de Jaume Mateu, quien los dejó como fianza por un préstamo de seis florines, de los que había devuelto ya tres en el momento en el que Garcia redactó la nota. Es necesario subrayar que el inventario da cuenta del libro y de la nota aclaratoria, pero no del dibujo ni de las tablillas, al menos no de modo específico (en el inventario sí aparecen más tarde ‘quatre taulettes juntes a manera de libre en les quals són pintades cinch ymatges de caps de homes una de cap [de donal]’, pero no es posible afirmar que se trate de las mismas a las que se refiere la nota). Por otra parte, Andreu Garcia estipula que el libro se devuelva al hermano de Berenguer Mateu o a los suyos, aunque nada dice del dibujo a pluma ni de las tablas, que tal vez tuviera intención de retener hasta el cobro del montante total de la cantidad prestada.

Así, hay tres pertenencias de Mateu que se encuentran temporalmente en poder de Garcia: un libro de pintura (estudiado detenidamente en el apartado anterior), cuatro tablas unidas con cabezas pintadas, y el dibujo a pluma. Ya se ha reflexionado sobre la naturaleza y la posible función de las tablas con motivo de la aparición de otros objetos parecidos en el inventario, si bien estas piezas concretas, por su procedencia, serán objeto de un breve comentario posteriormente. Resta examinar el dibujo a pluma, vórtice de muchas consideraciones por estar relacionado con una sola palabra: ‘Johannes’.

⁵²⁹ APPV, n°1107, *Ambròs Alegret*, 13 de noviembre de 1452.

En primer lugar, para proceder con cierto orden y domeñar el vendaval de suposiciones que levanta la mera mención del nombre anterior, es necesario tratar de establecer a qué artista se podría referir la documentación en 1452 con el apelativo de 'Johannes', sin más. Si fuera un pintor autóctono, casi sin duda en su nota Garcia hubiera aludido a él en vernáculo como 'Joan', agregando algún apelativo más que precisase su identidad. Debió tratarse, pues, de un artífice extranjero, y bien conocido, por cuanto es el 'Juan' por antonomasia. Además, el presbítero se esfuerza en aclarar que se trata de una obra autógrafa (sobre el sentido de la expresión 'de mà de' se reflexionará luego), lo que también resulta bien explícito del aprecio que se tiene por su autor. En Valencia, a mediados del siglo XV, estas valoraciones sólo se podrían sostener atribuyéndolas a Jan van Eyck. La aparición del dibujo concuerda cronológicamente con otras dos obras suyas que pasan por la ciudad en esos mismos años, a las que justo la documentación se refiere de manera idéntica: el San Jorge que embarga en el puerto de Valencia con destino a Nápoles en 1444, comprado por Alfonso V, y la Estigmatización de San Francisco que poseía el pintor Joan Reixac⁵³⁰. Aun así, tan sólo es posible establecer, de momento, que en el inventario 'Johannes' muy probablemente quiso decir 'Jan van Eyck'. Berenguer Mateu poseyó entonces un dibujo suyo, que pasó en fecha indeterminada en calidad de depósito a manos de un presbítero aficionado a la pintura como era Andreu Garcia, quien a su vez no se sabe si lo conservó hasta su muerte, puesto que no aparece en el listado de sus bienes. Por descontado, esto no equivale a afirmar en esta tesis que la pieza en cuestión fuera obra segura del pintor flamenco. La cuestión de la 'autenticidad' del dibujo se examinará después.

Se está, de esta manera, ante un espectro fugaz, ante la fantasmagoría de un dibujo autógrafo de Van Eyck en manos de un presbítero valenciano a mediados del siglo XV, sustentada, principalmente, en dos argumentos. El primero de ellos es la noticia de otras obras de Van Eyck en la ciudad. El segundo, mucho más inaprensible, es el posible paso del pintor por la urbe en 1427 como integrante de la comitiva de una embajada de la Corte Borgoñona a la Corona de Aragón. Así, es

⁵³⁰ La noticia referente al San Jorge la publicó SANCHIS SIVERA en *Pintores medievales...*, p.114; la última voluntad de Reixac fue exhumada por CERVERÓ GOMIS, 'Pintores valentinos...' (1964), p.93. Tanto en el libro de Cuentas de la Bailía como en el testamento se cita a 'Johannes'. Todos estos datos se revisarán con detenimiento en párrafos posteriores.

necesario revisar qué documentos refrendan lo anterior⁵³¹ para saber qué es lo que puede haber de verosímil en la atribución del inventario.

Se comenzará por el supuesto viaje de Van Eyck a la Península en 1427, posible base y explicación, caso de comprobarse algún día su existencia, de la presencia de obras del pintor en Valencia a mediados del siglo XV. Está documentado con razonable certeza el desplazamiento del artista en 1428 desde Flandes a Portugal como parte del séquito de la embajada borgoñona que tuvo como objetivo pedir la mano de la primogénita de Juan I, Isabel, para el Duque Felipe. La razón de la presencia de Van Eyck en la comitiva fue, claro está, retratar a la prometida tras el éxito de las conversaciones en las que se trató el compromiso. El pintor llevó a cabo su cometido en Avis por partida doble y remitió a Flandes un ejemplar por mar y otro por tierra. Es importante señalar que en Lisboa, donde Van Eyck estuvo del 18 de diciembre de 1428 a principios de enero de 1429, se supone que tuvo lugar un encuentro entre el pintor y Lluís Dalmau, quien tal vez formara parte de la comitiva aragonesa que acompañaba al Infante don Pedro de Portugal de vuelta a su tierra, tras haber solicitado la mano de Leonor, hermana de

⁵³¹ Para una primera aproximación al asunto, vid. César PEMÁN Y PEMARTÍN. *Juan van Eyck y España*. Cádiz (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz), 1969, esp. pp. 29-52 (monografía ampliamente superada, aunque válida como punto de partida, ya que cita las fuentes de las que deriva toda la bibliografía posterior); Ximo COMPANY. *La pintura hispanoflamenca*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1990, pp. 7-42; Ximo COMPANY. *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*. Lleida (Pagès Editors), 1991, vol. I, pp. 22-26; Fernando BENITO DOMÉNECH; José GÓMEZ FRECHINA (directores). *La Clave Flamenca...*; Mauro NATALE (comisario). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [catálogo]. Madrid (Fundación Thyssen-Bornemisza), 2001. Vid. particularmente Rafael CORNUDELLA. "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón". *Locus Amoenus*, n°10 (2009-2010), pp. 39-62, como revisión crítica apuradísima de todo lo anterior. El autor aclara que la princesa aragonesa a la que Felipe el Bueno pretendía desposar en 1427 -hecho que explica la embajada borgoñona en Valencia- no era, como se suele sostener, Isabel de Urgel, sino la infanta Leonor, hermana del mismo Alfonso V (p.47, nota 42). Por otra parte, Cornudella se muestra particularmente escéptico en lo que se refiere a posibilidad de que Dalmau viajara a Portugal formando parte de la embajada aragonesa que acompañaba a don Duarte de vuelta a su tierra tras haber obtenido la mano de Leonor (p.48, esp. nota 44). Para una última revisión, vid. Bart FRANSEN. "Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra". *Anales de Historia del Arte*, n°22 (2012), pp. 39-58.

Alfonso V de Aragón (el Infante desembarca en Valencia en julio de 1428)⁵³². Van Eyck sólo regresará a Flandes en diciembre del año siguiente (1429). Por eso se cree que, aunque no se le mencione explícitamente, tuvo que formar parte del séquito de la embajada del Duque de Borgoña para pretender la mano de la infanta Leonor el año anterior (1428)⁵³³, ya que el 18 de octubre de 1427 se sabe que Eyck pasa por Tournai, donde es obsequiado con el vino que la ciudad suele dar a sus huéspedes distinguidos, y a fines de septiembre o a principios de octubre de 1427 una embajada borgoñona embarca en el Grao de Valencia, después del fracaso de la misión. Se ha relacionado la embajada con el regreso y el vino de honor en Tournai. El 27 de julio la comitiva estaría en Barcelona, pero no habría podido entrevistarse con el Rey, al haber huído éste de ciertos terremotos. En agosto estarían los embajadores en Valencia. Caso de haber participado Van Eyck en la misión, hubiera tenido como compañeros a varios dignatarios que también estuvieron con seguridad con él al año siguiente, como Baudouin de Lannoy y Baudouin de Ongnies.⁵³⁴

Es oportuno señalar aquí que ‘Johannes’ es una forma latina, y el latín es la lengua en la que muy probablemente la embajada de la Corte Borgoñona se comunicase, y en la que los integrantes de la misma se presentarían a los interlocutores con los que se relacionasen durante su estancia. De todas formas, las fechas del viaje son muy tempranas, alrededor de cinco años antes de las primeras obras de Van Eyck fechadas con seguridad. De este modo, la suposición más directa es pensar que el dibujo a pluma fuera un rastro de la primera etapa de su producción, aunque también pudo llegar a manos de Berenguer Mateu, que es su

⁵³² Tal y como se ha apuntado en la nota anterior, la presencia de Dalmau en Lisboa ha sido puesta seriamente en entredicho por CORNUDELLA, “Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck...”, p.48: ‘Pero el mismo historiador [Tramoyeres] planteó también la posibilidad de otro encuentro de los dos pintores en Portugal e incluso en Castilla. Todo cuanto conocemos es una anotación en los libros de la tesorería real según la cual Dalmau recibió 330 sueldos, con albarán del 17 de agosto de 1428, por orden del rey, que lo enviaba a Castilla [...]. En esta ocasión, pudo viajar con la embajada encabezada por el infante Pedro, hermano del rey, que partió hacia Castilla para reunirse con su madre, la reina Leonor, aunque Tramoyeres apuntaba también como posibilidad alternativa que el pintor hubiese marchado con el séquito del infante Pedro de Portugal, que volvía a su tierra después de haber obtenido, en Valencia, la mano de Isabel de Urgell. A pesar de que el presunto encuentro de ambos pintores en Lisboa encaja más bien mal con otros datos y fechas conocidos, esta hipótesis se convirtió en dogma con Pemán y ha venido repitiéndose en eco hasta hoy’. El autor aporta más argumentos en la nota 44.

⁵³³ Sobre la condición de cortesano de Jan van Eyck, vid. HARBISON, Craig. “The Artist’s Place at the Burgundian Court”, en HARBISON, Craig. *Jan van Eyck. The Play of Realism*. Londres (Reaktion Books), 1991, pp. 19-24.

⁵³⁴ Ésta es la explicación sucinta de los hechos según PEMÁN Y PEMARTÍN, *Juan van Eyck y España*, pp. 29-32 (con las correcciones pertinentes tras haber leído a Paviot y a Cornudella).

primer dueño documentado, después, cuando la obra del flamenco ya era bien conocida y muy valorada, veinticinco años después de su eventual paso por la ciudad⁵³⁵, y once después de su muerte. La posesión de una pieza de ‘Johannes’ debió ser un sello de prestigio para cualquier pintor (se vuelve a recordar aquí que su naturaleza autógrafa es asunto que se abordará después), y más si se considera que Van Eyck era uno de los artistas predilectos del Rey, como después se explicará despaciadamente. Se trataría, a fin de cuentas, de una cuestión de validación por contacto, como tantas otras veces en Historia del Arte. Por otra parte, en el caso altamente improbable (casi quimérico, pero muy atractivo a pesar de todo) de que el dibujo fuera un rastro directo del paso del pintor por la ciudad, una *reliquia* adquirida por Mateu desde primera hora, se debería considerar cuál pudo ser la edad y cuál el prestigio profesional de éste hacia 1427, así como la huella flamenca que pudo quedar en su pintura. Por el momento, se sabe que en 1425 Berenguer Mateu aparece como pintor en la documentación valenciana⁵³⁶, y que ya en 1432 participa en una empresa de notable envergadura como era la pintura de los muros y las bóvedas de la capilla mayor catedralicia, cobrando tanto como Miquel Alcanyís o Felip Porta⁵³⁷. Así pues, cabe suponer que en 1427 debía ser un artífice prometedor (1448 es la fecha *post quem* de su muerte, y 1450 el límite *ante quem*, ya que en el testamento de Andreu Garcia se le da por fallecido⁵³⁸: un mínimo de 21 años de vida profesional es más que suficiente para suponer que Mateu no tenía mucha edad en el tránsito entre el primer y el segundo cuartos del siglo XV). La cuestión de la posible influencia directa de la pintura nórdica (de raíz eyckiana o no) en su arte es difícil de abordar en extremo, ya que no se ha señalado obra conservada alguna que pueda relacionarse de un modo u

⁵³⁵ La bibliografía sobre Jan van Eyck es prácticamente inabarcable. Sobre el primer periodo de su carrera se remite aquí al volumen ya clásico de Erwin PANOFISKY, *Los primitivos flamencos* [Madrid (Cátedra), 1998]; y a la monografía de Otto Pächt sobre los pioneros de la pintura neerlandesa [*Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. Londres (Harvey Miller), 1994, pp. 79-118]; así como a la colección de estudios editados por la National Gallery de Londres con el título *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout (Brepols), 2000, especialmente pp. 183-207 [Susan FOISTER, Sue JONES y Delphine COOL (eds.)].

⁵³⁶ CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...” (1963), p.123; CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...” (1966), pp. 22-23; CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...” (1971), p.34. Agradezco a Carme Llanes que me procurara todas las noticias de las que disponía sobre Berenguer Mateu, tanto las publicadas como las inéditas. Entre las primeras se cuentan algunas de las referencias citadas en esta nota.

⁵³⁷ ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, p.202 (doc.49).

⁵³⁸ Se adelanta aquí siete años el margen *ante quem* fijado por Carme LLANES I DOMINGO en su tesis doctoral *L’obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* [leída en la Universitat de València en septiembre de 2011].

otro con su labor, que a tenor de la documentación conocida parece orientarse, con excepción quizás de su participación en el proyecto de la cabecera de la Seu (donde también cabe la posibilidad de que estuviera al frente del equipo de pintores encargados del trabajo decorativo), eminentemente hacia lo ornamental: pendones, escudos funerarios, cruces de piedra, claves de bóveda, guirnaldas de paños, reparaciones de retablos y tareas relacionadas con la fiesta del Corpus conformarían el conjunto virtual de sus *opera*. Tal vez, la dificultad de rastrear la influencia flamenca en su pintura no estriba tanto en el carácter más o menos decorativo de ésta (es perfectamente factible que se manifieste el eco de un gusto foráneo en orlas y emblemas hechos con formas, colorido y técnicas nuevas), sino en su condición de arte efímero (parte del ajuar de una capilla, parte de la impedimenta festiva de la ciudad o parte de la arquitectura urbana), sujeto por ello a una renovación más o menos frecuente o expuesto en el exterior a una mayor usura del tiempo, según los casos. Para concluir esta digresión en la reflexión sobre el dibujo de 'Johannes', es necesario apuntar que el alcance de la influencia nórdica en la pintura de Jaume Mateu es un asunto tan vidrioso como interesante, si bien se deja fuera del discurso por exceder ya de modo claro los límites del ámbito de interés de esta tesis.

Retomando por fin las consideraciones sobre la presencia de Jan van Eyck en Aragón, a favor de ella se han inclinado estudiosos como Eduard Mira⁵³⁹ o Ximo Company⁵⁴⁰. Bastante más cautos al respecto se muestran Mauro Natale⁵⁴¹, Carl Brandon Strehlke⁵⁴², y Jacques Paviot⁵⁴³, interpretando de nuevo dos noticias

⁵³⁹ Eduard MIRA, 'Del Mar del Norte al Mediterráneo. Vínculos dinásticos, rutas comerciales y relaciones artísticas', en Mauro NATALE (comisario). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat.]. Madrid (Fundación Thyssen-Bornemisza), 2001, p.126.

⁵⁴⁰ Ximo COMPANYY. *La pintura hispanoflamenca*, pp. 9-10.

⁵⁴¹ Mauro NATALE, 'El Mediterráneo que nos une', en Mauro NATALE (comisario). *El Renacimiento Mediterráneo...*, p.30: 'De hecho Valencia es, poco después de 1430, una de las vanguardias de la penetración flamenca en el Sur, a pesar de que, contrariamente a lo que se ha supuesto en el pasado, es probable que Jan van Eyck nunca pisara la ciudad; sin embargo, muchos indicios [...] permiten considerar que las ideas del pintor flamenco ya circulaban en aquellos años gracias a la presencia de obras suyas o de estrechos colaboradores'.

⁵⁴² Carl Brandon STREHLKE, 'Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo', en Joseph J. RISHIEL, Carlemica SPANTIGATI (comisarios). *Jan van Eyck (1390 c.-1441). Opere a confronto* [catálogo de exposición: Galería Sabauda, 3 de octubre - 14 de diciembre de 1997]. Turín, (Umberto Allemandi & Co), 1997, p.55: 'Nel quindicesimo secolo i viaggi diplomatici potrebbero avere avuto delle conseguenze importante per la vita artistica di una comunità. Una missione borgognona diretta a Valencia, avvenuta fra il luglio 1427 e il febbraio 1428, potrebbe chiarire gli stretti contatti che sono poi intercorsi fra van Eyck e i pittori di Valencia, anche se noi ora sappiamo che Jan non partecipò a chel viaggio'.

publicadas por Weale⁵⁴⁴, que es de quien derivan muchos de los datos documentales conocidos sobre Van Eyck. En concreto, se trata de dos pagos al pintor efectuados en julio y agosto de 1427 por la tesorería ducal⁵⁴⁵. En ese periodo de tiempo el artista tuvo que encontrarse por fuerza en el Norte, y no de camino a Aragón. La embajada que partió hacia la Península lo hizo el 1 de julio de ese mismo año, volviendo sólo el 15 de febrero del año siguiente, lo que haría imposible que Van Eyck formara parte del cortejo⁵⁴⁶. Por otro lado, Paviot señala que el tiempo que media entre principios de octubre de 1427 y el día 18 de ese mismo mes, supuesta fecha hasta hace poco de la vuelta de la misión, resultaría de todo punto insuficiente para que la embajada se trasladase desde el puerto de Valencia hasta Tournai, donde sí está documentado que el pintor fue agasajado por la autoridad municipal⁵⁴⁷. En resumen, Paviot demuestra mediante tres noticias que Jan van Eyck no formó parte de la expedición que viajó a Aragón: el pintor recibió dos pagos y fue regalado con vino por la ciudad de Tounai entre julio y octubre de 1427, justo en el periodo en el que la comitiva estuvo fuera de Flandes. El autor, además, corrige la datación de este periodo, que comprende desde el 1 de junio de 1427 hasta el 15 de febrero de 1428, y no hasta el 18 de octubre, como se venía creyendo.

Lo que se sabe respecto a la eventual presencia de Jan van Eyck en la embajada borgoñona que visitó Valencia, circunstancia que cada vez se perfila

⁵⁴³ Jacques PAVIOT. 'La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits', en *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, XXIII, 1990, pp. 83-93.

⁵⁴⁴ W. H. James WEALE. *The Van Eycks and Their Art. Hubert and John van Eyck, Their Life and Work*. Londres-Nueva York (John Lane), 1908: p. xxxiii, documento 10 ['1427, July. Payment to John van Eyck ('Iohannes de Heecht') of a gratuity of 20l., in consideration of services rendered by him to the Duke. Courtrai: Town Library] y documento 11 ['1427, August. Payment to John van Eyck ('Iohannes de Heecht') of a gratuity of 100l., in consideration of services rendered by him to the Duke. Courtrai: Town Library]. El trabajo de Weale lo cita PAVIOT (*La vie de Jan van Eyck...*, p.86) en su edición de 1908.

⁵⁴⁵ PAVIOT, 'La vie de Jan van Eyck...', p.86: 'En 1427, le receveur général des finances ducales a rapporté les paiements de deux dons de Philippe le Bon à Jan van Eyck, l'un, en juillet, de 20 livres [...], et l'autre, en août, de 100 livres [...]. À ce moment là, Jan van Eyck s'est donc trouvé quelque temps auprès du duc, notamment à Lille et à Bruges, et a travaillé pour lui'.

⁵⁴⁶ PAVIOT, 'La vie de Jan van Eyck...', p.86, nota 22: 'La mention de ces dons en juillet et en août 1427 implique la présence de Jan van Eyck auprès du duc. In n'a donc pas fait partie de l'ambassade en Aragon (ces dons n'auraient eu alors aucun objet), comme déjà indiqué par Weale [...], ambassade qui s'est déroulée du 1er juillet 1427 au 15 février 1428 et dans les comptes de laquelle le peintre n'est jamais cité.'

⁵⁴⁷ PAVIOT, 'La vie de Jan van Eyck...', p.86, nota 24: 'Tous les historiens, faisant participer Jan van Eyck à l'ambassade d'Aragon qui a quitté Valence au début d'octobre, le faisaient aussi revenir (avec l'ambassade) à Tournai le 18: comment ne se sont-ils pas aperçus que parcourir une telle distance en une quinzaine de jours était impossible? Nous avons indiqué *supra* que l'ambassade n'est en fait revenue que le 15 février 1428, soit quatre mois plus tard'.

como más improbable, queda expuesto. Hay que anotar aquí, al hilo de estas consideraciones sobre la existencia de un dibujo eyckiano (o de raíz nórdica, en todo caso) en la ciudad a mediados del siglo XV, que estas líneas podrían integrarse también en el capítulo que esta tesis dedica a los viajes de artistas y de obras como medio de transmisión del conocimiento artístico. Pero excluir la presencia de Van Eyck en Valencia no impide que su obra pudiera llegar a la ciudad por otras vías. Se sabe con seguridad, como anteriormente se ha apuntado, que un San Jorge del pintor que embarcó en el puerto de Valencia a bordo de la galera genovesa ‘Negrona’⁵⁴⁸, con destino a Nápoles, fue comprado para Alfonso V en la ciudad por dos mil sueldos en 1444⁵⁴⁹. Consta también una tabla con la Estigmatización de San Francisco ‘de la mà de Johannes’ que Joan Reixac en su testamento de 1448 cede a Andreu Garcia mientras éste viva⁵⁵⁰, al tiempo que queda designado como tutor de los hijos del pintor. Con esto, en casa de Garcia hubieran podido entrar en contacto dos obras atribuidas a Van Eyck entre 1448 y 1452: no será así porque el presbítero fallece en esta última fecha, y Reixac no lo hace hasta 1486. A pesar de esto, la coincidencia de estas dos obras en un mismo domicilio no pasaría de ser una anécdota, y el hecho de que no haya tenido lugar no invalida la tesis de un conocimiento temprano de la pintura nórdica en el ámbito valenciano, porque a buen seguro Garcia conocería bien la tabla que se le iba a ceder, y Reixac habría visto el dibujo que custodiaba Garcia.

⁵⁴⁸ El nombre de la galera genovesa lo da Carl Brandon STRELHKE (‘Jan van Eyck...’, p. 69), si bien no ha sido posible aclarar cuál es su procedencia exacta.

⁵⁴⁹ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p.114: ‘Item pos en data los quals per mi lliura lo dit en Pere garro an Johan Gregori mercader ciutada de Valencia MMCXXXIII sous reyls per les rahons seguens, ço es MM. sous per preu dels quals de aquell de ordinacio mia es estada comprada una taula de fust de roure de alt de quatre palms e de ample de tres en la qual es pintada e deboxada de ma de mestre Johannes lo gren pintor del illustre duch de Burgunya la imatge de sen Jordi acavall e ab altres moltes obres molt altament acabades. E CXXXIII sous per lo preu de quatre charamites molt fines que semblantment de aquell son estades comprades per obs de trametre axi la dita taula com les dites charamites al senyor Rey en lo Realme de Napols’ (Libro de Cuentas de la Bailía, 1444). AMES LEWIS (*The Intellectual Life...*, p.276) apunta que la pintura llegó desde Brujas vía Barcelona en 1444. No ha sido posible contrastar la fuente de la que se deriva esta información, aunque disponer de la transcripción del Libro de Cuentas de la Bailía reduce con mucho las posibilidades de error.

⁵⁵⁰ CERVERÓ GOMIS, ‘Pintores valentinos...’ (1964), p. 93: ‘Item com yo haja una taula de pintura de la historia com Sent Francesch reb les plagues, acabada ab oli de la ma de Johannes, la qual yo compri en Valencia per preu de XV liures de moneda de Valencia, vull que aquella romangua en poder del dit mossen Andreu Garcia, de toda la sua vida. E après obte de aquell, sia venuda e torne a la mia herencia, aquella, e, o, lo que proechira daquella. Eleix, do, e asigne en tudor e curador als dits fills meus e filla e bens daquells e daquella, lo dit mossen Andreu Garcia’ [APPV, Protoc. Ambrosio Alegret, n°1811].

Es oportuno aquí recordar gusto del monarca por la pintura eyckiana⁵⁵¹: además del San Jorge al que se acaba de hacer referencia, Bartolommeo Fazio en *De viris illustribus* (1456) señala que entre las posesiones partenopeas del Rey se contaban un tríptico regalado o vendido por la familia Lomellini (con la Anunciación en el centro, san Juan Bautista y san Jerónimo en las tablas laterales, y Battista Lomellini y su esposa en las puertas; probablemente su obra preferida, según Giovanni Pontano)⁵⁵², y una ‘Adoración de los Magos’. Las tres obras se han perdido, aunque su eco parece haber quedado en otras piezas que tal vez se inspiraron en ellas. Más que rastrear la huella de los originales perdidos en tablas conservadas de mayor o menor calidad, lo que interesa aquí es volver a subrayar la fama que debía tener entre las personas próximas a la Corte ‘lo gren pintor del illustre duch de Burgunya’⁵⁵³, tan del agrado de su Señor, y que sirve para explicar el valor que se pudo atribuir a obras que se consideraron salidas de su mano, fueran auténticas o no.

Sobre la cuestión de la autografía de las dos pinturas documentadas en Valencia a mediados del siglo XV como ‘de mà de Johannes’, la que tiene más visos de haber salido de Brujas, como fácilmente se puede suponer, es la tabla de roble que viajó rumbo a Nápoles. Además de estar documentada y descrita repetidas veces (Libro de Cuentas de la Bailía, Fazio, Summonte...), el San Jorge eyckiano dejó una notable impronta en la pintura de las riberas del Mediterráneo: Collantonio realizó varias réplicas (no conservadas), hay una miniatura en el Libro de Horas de Alfonso de Aragón que parece derivar de la composición original⁵⁵⁴, y en el San Jorge de Pere Nisart es fácil ver la huella de los intereses de Van Eyck, pero no su aliento, ya que la copia parece limitarse a los rasgos más anecdóticos, que fueron justamente los que consignó Summonte en su descripción⁵⁵⁵. En lo que

⁵⁵¹ Vid. Carl Brandon STRELHKE, ‘Jan van Eyck...’, pp. 68-71; Eduard MIRA, ‘Del Mar del Norte al Mediterráneo...’, pp. 117-132.

⁵⁵² Carl Brandon STRELHKE, ‘Jan van Eyck...’, p.69.

⁵⁵³ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p.114.

⁵⁵⁴ STRELHKE, ‘Jan van Eyck...’, p.64 y fig.42. Para todo lo referente a la biblioteca alfonsina, vid. Gennaro TOSCANO (ed.). *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1998.

⁵⁵⁵ Es a partir de esta descripción en la carta que Summonte remite a Marcantonio Michiel en 1524, que se ha podido establecer qué representaciones de San Jorge podían emparentarse con el arquetipo original: ‘Similmente [Collantonio] fe’ dell’image di san Georgio, che venne pure da Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai laudata, dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che, già

se refiere a la ‘Estigmatización de San Francisco’, curiosamente, debe hacerse el recorrido inverso: existe una sola huella documental que se refiere a la posible filiación de la tabla, pero ha quedado una importante estela de derivaciones formales, además de dos obras que se consideran como piezas originales del pintor brujense: la de la Galería Sabauda y la del Museo de Filadelfia, casi idénticas salvo en las dimensiones, muy diferentes entre sí, hecho que resulta sorprendente y ha puesto a prueba la capacidad de interpretación de la historiografía⁵⁵⁶. Quizás, el ejemplo que mejor pueda relacionarse con la existencia de un modelo flamenco (eyckiano o no) de Estigmatización franciscana en Valencia sea una tabla conservada en el Convento de las Capuchinas de Castellón, que Gómez Frechina atribuye al Maestro de la Porciúncula, activo en la segunda mitad del siglo XV⁵⁵⁷. Esto sería una constatación de la huella que la obra que poseía Reixac pudo dejar en el medio pictórico local, pero no constituiría un argumento irrefutable a favor de la atribución de esta ‘Estigmatización’ a Van Eyck, por más que sea posible ligar compositivamente la obra castellonense y las de Turín y Filadelfia. Se sabe que el pintor flamenco llevó a cabo al menos dos trabajos con esa temática (los dos documentados y con dueño conocido, correspondan o no a los de la Galería Sabauda y el museo estadounidense), y que la tabla de Reixac estaba ‘acabada ab oli’, pero aun así es difícil aseverar que se tratara de una tercera versión autógrafa. La noción de copia fiel era muy familiar a la pintura flamenca, el mismo Collantonio cultivaba este arte de la réplica de manera excelente⁵⁵⁸, y se conoce bien

gonfiata, faceva una certa borsa in fora. Era, ad vedere, il buon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba riverberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si mostrava molto evidente’ [transcripción en Fausto NICOLINI, ‘Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l’arte napoletana del Rinascimento’. *Napoli Nobilissima*, vol. III (1923), p.126]. Hay que apuntar también que, aunque Summonte no atribuya la obra a Van Eyck, tanto la procedencia como la fama y las medidas de la tabla concuerdan con la pieza embarcada en Valencia.

⁵⁵⁶ Para un estudio exhaustivo del asunto, vid. Josep RISHHEL. ‘I dipinti di Filadelfia e di Torino: letteratura e problemi di attribuzione’, en RISHHEL y SPANTIGATI (comisarios). *Jan van Eyck (1390 c.-1441)...*, pp. 45-53, y, sobre todo, Katherine CRAWFORD LUBER. ‘San Francisco recibiendo los estigmas’ [ficha de catálogo n°1], en BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA (dirs.). *La Clave Flamenca...*, pp. 106-117.

⁵⁵⁷ José GÓMEZ FRECHINA: ‘San Francisco recibiendo los estigmas’ [ficha de catálogo n°2], en BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA (dirs.). *La Clave Flamenca...*, pp. 118-123.

⁵⁵⁸ Summonte escribió: ‘Fo in costui una gran dextrezza in imitar quel che volea; la qual imitazione ipso avea tutta convertita in le cose di Fiandra, che allora sole erano in prezzo’ [transcripción en NICOLINI, ‘Pietro Summonte...’, p.125]; y, sobre el ‘San Jorge’: ‘Insomma lo bon Colantonio la contrafece tutta questa pittura, di modo che non si discerneva la sua da l’archetipo se non da un

la maestría con la que los talleres neerlandeses practicaron esa vertiente de la pintura⁵⁵⁹. Reflexionar sobre esto tiene implicaciones también para el caso que se está tratando, pudiendo ayudar a cercar el problema de la atribución del dibujo de Berenguer Mateu, porque trascendiendo otra vez la cuestión de su autenticidad, que se considerará a continuación, las obras que se citan como ‘de mà de Johannes’ tienen con seguridad, al menos, el valor de un espejo que captó de modo exacto un particular y distinto modo de pintar y retuvo su reflejo, contemplado por los contemporáneos como algo verdaderamente nuevo, hubiera salido del taller del famoso artífice o no. Sobre la cuestión de la autoría de la ‘Estigmatización’ se pronuncian Gómez Frechina⁵⁶⁰, Benito Doménech⁵⁶¹ y Ximo Company⁵⁶² al

albero, che in quella era di róvola e in questa costui ad bel studio la volse fare di castagno’ [transcripción en NICOLINI, ‘Pietro Summonte...’, p. 126].

⁵⁵⁹ Hasta el punto de formar con su habilidad un verdadero laberinto de tablas de roble en las que el estudioso tiende a perderse, si no fuera por los trabajos sobre el dibujo subyacente que se han llevado a término en Lovaina, principalmente, y que han confirmado la importante función de los dibujos y plantillas en el Norte. En el siguiente apartado de la tesis se despachará detenidamente este asunto, examinando qué características presentaba en el medio valenciano. Entre tanto, vid. los estudios centrados específicamente en la pintura flamenca de COMBLEN-SONKES, M. “Le dessin mécanique chez les primitifs flamands”, en HOLLANDERS-FAVART, D.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloques I et II organisés par le Laboratoire d’étude des oeuvres d’art par les méthodes scientifiques. 1, 2, 3 novembre 1975-27, 28, 29 septembre 1977]*. Lovaina, (Université Catholique de Louvain), 1979, pp. 44-45, lám. 2 y 3; DIJKSTRA, Jellie. “On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden”, en VEROUGSTRAETE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (eds.). *Géographie et chronologie du dessin sous-jacent [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1989, pp. 37-53, lám. 8-13; PÉRIER-D’IETEREN, C. “Usage du poncif dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles”, en HOLLANDERS-FAVART, D.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture...*, pp. 46-48, lám. 4 y 5; PÉRIER-D’IETEREN, Catheline. “Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XVe siècle”. *Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n° 19 (1982-83), pp. 74-94; PÉRIER-D’IETEREN, Catheline. “La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des Xve et XVIe siècles. Nouvelles hypothèses de travail”, en VAN SHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique. *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloque V]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1985, pp. 61-69, lám. 22-27. Para el ámbito hispánico, vid. las investigaciones pioneras de María del Carmen Garrido sobre pintura hispanoflamenca, publicadas en alguno de los coloquios de Lovaina (se citarán por extenso más adelante), y expuestas en una versión reciente en FINALDI, Gabriele GARRIDO, Carmen (eds.). *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI [El Prado, del 20 de julio al 5 de noviembre de 2006]*. Madrid (Museo Nacional del Prado), 2006. Cfr. también Carmen GARRIDO; Duilio BERTANI (comisarios). *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible [Museo de Bellas Artes de Valencia, julio-octubre de 2010]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010.

⁵⁶⁰ GÓMEZ FRECHINA, ‘San Francisco recibiendo los estigmas’..., pp. 118-120: ‘La incertidumbre que plantearía la cuestión de cómo pudo conocer el autor valenciano de esta pieza el modelo de Van Eyck del cual parte, se despeja por una noticia documental de Joan Reixach que indudablemente aclara el problema. [...] La identificación de ‘Johannes’ del documento con el pintor flamenco Jan van Eyck no ofrece dudas a juzgar por todos los indicios. En primer lugar conviene reparar en la gran estima de Reixach por esta pieza al prever que, en caso de muerte, pasara al canónigo Andreu García, y si se produjera el óbito de éste, fuera vendida y volviese de nuevo a su herencia. También resulta significativo el precio pagado por la pintura y que se diga

atribuirla sin duda a Van Eyck, sustentando esta afirmación en la presencia del ‘San Jorge’ en Valencia cuatro años antes de la redacción del testamento de Reixac, en la aparición de la obra del Maestro de la Porciúncula, en la preocupación manifiesta que muestra el testador por la suerte de la tabla, en el eco flamenco que se puede apreciar en la pintura valenciana de la segunda mitad de la centuria y en el dato preciso de que la pieza estaba pintada al óleo.

Tras haber examinado cuáles son los datos en los que se funda el paso de Van Eyck por Valencia y cuál fue la presencia de sus obras en la ciudad, procede ahora delimitar la huella de su arte en la pintura valenciana de la época⁵⁶³, tan diferente a la napolitana pese a estar igualmente expuesta a la influencia del pintor flamenco, con el objeto último de explorar si tiene visos de realidad la mención de un dibujo a pluma de su autoría en el inventario de los bienes de Andreu Garcia. En el reino partenopeo la llegada de las tablas eyckianas tuvo un impacto inmediato y duradero a través de Collantonio y de la figura de Antonello da Messina. Por contra, en Valencia nada hay de factura propiamente eyckiana después de la vuelta de Dalmau en 1436 con un repertorio de modelos flamencos que puede decirse en ignición, utilizados entre 1443 y 1445 en su ‘Verge dels Consellers’⁵⁶⁴. De su trabajo en el sexenio que va de 1436 a 1443 nada ha quedado, y muy poco se sabe. El ‘Sant Baldiri’ de la iglesia de Sant Boi de Llobregat, fechado en 1448, muestra ya un distanciamiento claro respecto a los modelos que Dalmau tenía bien presentes sólo tres o cuatro años antes. Lo que siguió fructificando espléndidamente en Nápoles parece no poder sobrevivir sin aclimatarse en Barcelona o Valencia. Y, sin

expresamente que estaba pintada al óleo, pues lo normal en la Valencia de 1448 era la técnica al temple. Company en relación a la noticia documental del testamento de Joan Reixach señalaba: ‘Estic convençut que és una obra de Jan van Eyck’ (*La pintura Hispanoflamenca*, 1990, p.30). Esta interpretación de Company del testamento de Reixach se confirma no sólo por la aparición de este *San Francisco* de las Capuchinas de Castellón, sino también por la gran influencia que ejerció esta pieza eyckiana en la producción de Joan Reixach y en el conjunto de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV.’ Vid. también GÓMEZ FRECHINA, ‘Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV’, *ibídem*, pp. 63-103 (dentro de ese texto, ‘Claves Eyckianas en torno a la iconografía de la estigmatización de San Francisco’, pp. 63-76).

⁵⁶¹ Fernando BENITO DOMÉNECH, ‘Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos’, en BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA (dirs.), *La Clave Flamenca...*, pp. 23-62, especialmente pp. 23-26, aunque más ampliamente, hasta la página 45.

⁵⁶² COMPANYY, *La pintura hispanoflamenca...*, p.30.

⁵⁶³ Para una brevísima panorámica de la influencia de Van Eyck en la pintura hispana, vid. Elisa BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid (CSIC-Instituto ‘Diego Velázquez’), 1980, tomo I, p.78.

⁵⁶⁴ COMPANYY, *La pintura hispanoflamenca...*, pp.11-14. Para el contexto, vid. Sue JONES. “The Use of Patterns by Jan van Eyck’s Assistants and Followers”, en Susan FOISTER, Sue JONES y Delphine COOL (eds.), *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout (Brepols), 2000, p.198 y nota 10.

embargo, sí se tenía cierto conocimiento de la pintura del Norte con anterioridad a la eclosión eyckiana⁵⁶⁵, y se conocía con seguridad la personalidad del eximio pintor de Brujas a través de los encargos que Alfonso V hizo a sus agentes valencianos. Se hace necesario entender, entonces, que si bien Valencia fue la ciudad a la que arribó Dalmau después de su estancia en Flandes⁵⁶⁶, y que acogió también el trabajo de Luis Alimbrot (Allynckbrood en la documentación belga)⁵⁶⁷, se hizo preciso reformular las aportaciones septentrionales para adaptarlas al gusto de la clientela de la urbe, habituada, a mediados de la década de los 30 del siglo XV, a la producción epigonal del taller de los Mateu. Fueron Jacomart⁵⁶⁸ y Joan Reixac⁵⁶⁹ los encargados de esta adaptación. En la pintura de ambos es posible advertir una clara veta flamenca, si bien distanciada de referencias propiamente eyckianas. En este momento sería interesante reflexionar brevemente sobre una noticia que puede servir como punto de partida para un nuevo examen de las fuentes artísticas que ambos pudieron tener a su disposición. Gonçal Sarrià, García Sarrià (sobrino suyo)

⁵⁶⁵ Joan Aliaga, en 'El arcángel Gabriel; La Virgen anunciada' [ficha de catálogo n°10, en Mauro NATALE (comisario) *El Renacimiento Mediterráneo...*, p.188], aporta un dato revelador, exhumado por Lluïsa Tolosa y Maite Framis: en 1425 un notario de Valencia, Bernat Gallach, es poseedor de 'unes taules de roure de Flandes en les quals és la passió de Ihesuchrist e de la resurrecció e apparició que feu Ihesuchrist a sent Thomàs'.

⁵⁶⁶ COMPANY, *La pintura hispanoflamenca*, pp. 9-10: 'I València, malgrat que no pot presumir d'una proliferació flamenca tan pura i forta com la viscuda a Castella, té el mèrit d'haver estat la primera introductora del llenguatge eyckia; almenys en el seu sentit més fidedigne, com ens ho demostra la pintura de Lluís Dalmau. [...] Ningú com Dalmau va captar les formes de Jan Van Eyck, i tal vegada això fou (aquesta excessiva literalitat amb què copià al pintor flamenc), el motiu de la reacció valenciana. És a dir, l'oferta de Dalmau fou massa revolucionària per a la tradició pictòrica valenciana, i això aviat va produir la contraoferta més sintètica i conciliadora de Jacomart'. Company sostiene a continuación que Dalmau y Van Eyck podrían haberse visto tres veces: en Valencia (1427), en Lisboa (diciembre de 1428) y en Brujas (1431).

⁵⁶⁷ Vid. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca...*, pp. 14-15; Pilar SILVA MAROTO. 'Tríptico de la Crucifixión' [ficha de catálogo n°36], en Mauro NATALE (comisario), *El Renacimiento Mediterráneo...*, pp. 288-290; José GÓMEZ FRECHINA. 'Natividad' [ficha de catálogo n°17], en BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA (dirs.). *La Clave Flamenca...*, pp. 168-171, le atribuye un pequeño Nacimiento de una colección privada.

⁵⁶⁸ Vid. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca...*, pp. 15-27; NATALE, *El Renacimiento Mediterráneo...*, fichas de catálogo n° 46, 47, 48 y 49; BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, *La Clave Flamenca...*, fichas de catálogo n°22 y 23; Josep FERRE I PUERTO. "Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: Puntualitzacions a l'obra valenciana", en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1681-1686.

⁵⁶⁹ Vid. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca...*, pp. 27-42; NATALE, *El Renacimiento Mediterráneo...*, fichas de catálogo n° 47, 48 y 49; BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA, *La Clave Flamenca...*, fichas de catálogo n° 6, 7, 24, 25-42, 44, 45, 48 y 49; y, sobre todo, los estudios de Josep FERRE I PUERTO, especialmente "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia", en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 419-426.

y Joan Reixac tasaron en doscientos veinte sueldos una obra de Lluís Dalmau en 1439⁵⁷⁰. Se trataba de un San Miguel para la clave de madera de una tienda del Rey, que el pintor debía ‘fer obrar, forjar e acabar de pinzell’. El hecho resulta muy significativo, por cuanto muestra a dos artífices bien conocidos estimando el valor de una pieza que a la historiografía le hubiera gustado ver: un trabajo del recién regresado Dalmau, pleno, cabe suponer, de alusiones a la obra de Van Eyck. Sobre las capacidades atribuibles a la figura de un tasador se remite al apartado correspondiente de la tesis, pero hay que aclarar aquí que lo único que permite afirmar este dato es que los tres consultados eran considerados aptos en su oficio. Esto no quiere decir que supieran todo lo que sabía Dalmau, ni tan siquiera que pudieran emular sus logros o superarlo en pericia técnica, pero sí que eran capaces de determinar la valía de su pintura puesta en comparación con la que circulaba en Valencia por esas mismas fechas. Cuando se reflexiona sobre Jacomart y Reixac se suele subrayar, sobre todo, su personal interpretación de los aportes flamencos. Sin embargo, es interesante recordar en este punto que no estuvieron apartados de los modelos eyckianos, sino muy próximos a ellos: Jacomart a través de sus dos viajes a Nápoles, cuando podría contemplar las obras del maestro flamenco que estaban en poder del monarca, y Reixac a través de su misma ‘Estigmatización’, del contacto con Andreu Garcia y su valioso depósito de dibujos, y de la tasación de la obra de Dalmau. Reixac, de hecho, compra una obra que se considera de Van Eyck, invierte quince libras en ella (precio significativamente más bajo que los dos mil sueldos –equivalentes a cien libras– que costó el ‘San Jorge’, y menos también de lo que suele cobrar por un retablo, aunque, contando con que se trata de una sola tabla, su valor económico es elevado). En otras palabras: Jacomart y Reixac no están lejos de las fuentes más fidedignas que pueden mostrar el *ars nova* del Norte; es su pintura la que debe alejarse de estos modelos, para adaptarse al mercado valenciano. Aun así, ésta presenta huellas inequívocamente flamencas, tanto en su factura como en las innovaciones compositivas que episódicamente presentó, aspecto éste a a veces auspiciado por las peticiones de un cliente que estaba al corriente de las últimas novedades⁵⁷¹. Por último, cabe apuntar que la figura de San

⁵⁷⁰ ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, doc.67.

⁵⁷¹ En 1441, el Cabildo encarga a Jacomart, delegando en Andreu Garcia, una tabla para la puerta de la almoina de la Catedral, en la que debe figurar un grupo de pobres sentados a la mesa, asistidos por un canónigo y un sacerdote, como viene siendo habitual en ejemplos similares. Tampoco

Antonio Abad en el retablo de los Martí de Torres que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, sí muestra algo de la imponente presencia de las figuras eyckianas. No debe olvidarse, en este punto, que Sarrià trabajó con Jaume Mateu, hermano de Berenguer, entre 1427 y 1428, y quizás después⁵⁷², tasó un trabajo de Dalmau en 1438, eligió como testigo de su testamento a Reixac en 1451⁵⁷³, y mantuvo estrechos lazos con Andreu Garcia⁵⁷⁴, lo que supondría la posibilidad de un conocimiento próximo de los modelos que obraban en poder de los cuatro. Se puede seguir sosteniendo con fundamento, entonces, junto a Carl Brandon Strehlke, que 'L'arte di van Eyck, e quella fiamminga in genere, può essere intesa come il collante che ha unito le diverse tradizioni pittoriche di alcune città portuali del Mediterraneo come Valencia, Barcellona, Napoli o Genova.'⁵⁷⁵ Un dibujo de Eyck, autógrafo o no, podría ser reconocido y valorado en Valencia a mediados del siglo XV.

Por fin es tiempo de abordar la cuestión de la autenticidad de la obra reseñada en el inventario de Andreu Garcia. Dos reflexiones se hacen necesarias: la primera, sobre el valor de la obra autógrafa en el tiempo y en el lugar de los que ha emergido el documento; la segunda (más una indagación que una reflexión), sobre las posibilidades que podría tener este dibujo a pluma de encajar en la producción de Van Eyck. Para empezar, aquí se va a asociar el valor de la obra autógrafa en Valencia entre fines del siglo XIV y mediados del XV a asociar a la expresión 'de mà de', que es la que se utiliza en el registro. Ha sido posible localizar tres ejemplos. El primero de ellos está ligado al recuerdo de un insigne teólogo, y no guarda relación alguna con una empresa artística: en 1416, en el inventario de los bienes de Joan Mateu, presbítero, párroco de El Cuervo, y beneficiado en la Seu,

resulta sorprendente la presencia del obispo, revestido de pontifical; la mediación de Garcia, no obstante, permite suponer la introducción de alguna novedad. [Fernando BENITO DOMÉNECH, 'Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos', en BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA (dirs.). *La Clave Flamenca...*, pp. 32-33].

⁵⁷² La obra más conocida de colaboración entre ambos, junto con Joan Moreno y Bertomeu Avellà, son las cabezas de los Reyes de Aragón destinadas a la cubierta de la sala de la Casa de la Ciutat (ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, pp. 99-100, docs. 42 y 43); por otra parte, Sarrià debe mantener de algún modo esta vinculación profesional a su muerte en 1451, puesto que de las diez libras que deben restituirse a los herederos de la comitente de un retablo sin terminar, cien sueldos deben ser para Mateu (ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, doc.83).

⁵⁷³ Vid. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca...*, p.30; ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, p.68 y doc.83.

⁵⁷⁴ Lo eligió como albacea de su testamento, en el cual reconoce explícitamente deberle cien sueldos 'per prestechs *graciose* fets en mes necessitats de mos aliments' (ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, p.68 y doc.83).

⁵⁷⁵ STREHLKE, 'Jan van Eyck...', p.68.

se encuentra ‘un quernet de paper scrit de la mà de mestre Francesch Eiximenis’⁵⁷⁶. Más interés para lo que aquí se está tratando de dilucidar es la mención de un libro ‘storiat de mà d’en Ferrer Bassa, pintor’ que se utiliza como prenda en un préstamo de 10 florines en 1393⁵⁷⁷. En tercer y último lugar, el testimonio que cronológica y culturalmente más se aproxima a la alusión al dibujo de Garcia (noticia, por otra parte, comentada con detenimiento anteriormente) es el contrato, en 1441, del bordado de la orla del paño funerario que cubrirá los cuerpos de los cofrades difuntos de la Cofradía de Santa María de la Catedral. En las capitulaciones, se especifica que se deberá llevar a término la labor ‘segons la mostra la qual han liurada als dits brodadors pintada de mà d’en Johan Rexach pintor’⁵⁷⁸. En el caso de Eiximenis, la expresión ‘de mà de’ significa con mucha probabilidad autografía (es difícil interpretar de otro modo la noticia). En lo que se refiere a los ejemplos vinculados con Ferrer Bassa y Joan Reixac, también debe querer significar lo mismo, esto es: el dueño del libro y los contratantes del bordado saben que las miniaturas y la *mostra* salieron del taller de un determinado artífice. La autoría es mucho más fácil de controlar en el segundo supuesto que en el primero, puesto que se trata de un encargo para el que se realiza el diseño expresamente. Así, la cita que presenta unos rasgos más afines con el inventario de 1452, aunque esté distanciada en el tiempo, es la que se refiere al manuscrito iluminado por Ferrer Bassa (aunque también ahí resulte mucho más fácil aventurar la autenticidad de las miniaturas que en el caso del dibujo de ‘Johannes’, ya que el ámbito geográfico se reduce considerablemente).

Corresponde ahora revisar los pocos datos que la documentación proporciona sobre la obra perteneciente en origen a Berenguer Mateu con el objeto de comprobar si no se contradicen con lo que se sabe respecto a los dibujos de Jan van Eyck⁵⁷⁹. La pieza que Mateu dejó a Garcia en depósito era una media figura en papel, trazada a pluma. El único dibujo original de Van Eyck que se conserva es el retrato del cardenal Niccolò Albergati, conservado en Dresde (el

⁵⁷⁶ APPV, n°6419, Domènec BARREDA, 1416 (12 de octubre).

⁵⁷⁷ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana...*, I, doc.640, p.364.

⁵⁷⁸ ARV, *Protocolos*, n°2411, Vicent ÇAERA, 1441 (12 de abril), p.249v (numerado en lápiz).

⁵⁷⁹ Stephanie BUCK. “An Approach to Looking at Eyckian Drawings”, en Susan FOISTER, Sue JONES y Delphine COOL (eds.). *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout (Brepols), 2000, pp. 183-195. La cantidad de copias es altísima, e inversamente proporcional a los originales conservados: ‘Thus, the overwhelming percentage of Eyckian drawings are, in fact, copies; and so it is them wich one has to deal when studying this group’(p.184).

único dibujo flamenco, en realidad, que se puede atribuir a un artista individual con seguridad antes de El Bosco, y esto ya es bastante significativo sobre la noción de original y copia en el Norte). En este caso, la técnica utilizada es la punta de plata, y el encuadre escogido es el del busto, como en muchos otros retratos que pueden atribuirse a Eyck o a su círculo más próximo (Baldouin de Lannoy, el ‘Hombre del turbante rojo’ y el ‘Leal souvenir’ de la National Gallery de Londres, Margaret de Eyck, el orfebre Jan de Leeuw, la misma copia seiscentista del retrato de Isabel de Portugal...), asimilable a la ‘mitja ymatge’ de la documentación valenciana. No obstante, esto no tiene por qué querer decir necesariamente que el diseño que se encontraba entre las posesiones de Garcia diera cuenta de una fisonomía individual: pudo tratarse de la representación de algún personaje de la Sagrada Escritura, o de algún santo. Sí puede suponerse con bastante certeza, en cambio, el detalle con el que debería estar terminada la obra: en primer lugar, porque la minuciosidad en el acabado era un rasgo inequívocamente propio de la pintura flamenca (y, al fin y al cabo, alguna característica debía tener el dibujo a pluma que lo distinguiese de la producción local, y más tras el paso de Dalmau por la ciudad tras su estancia en Flandes); en segundo lugar, porque, comparando el retrato de Albergati sobre papel y sobre tabla, ha sido posible concluir que el artista concedió al diseño previo una importancia notable⁵⁸⁰. Por otra parte, la pluma fue una herramienta habitual de trabajo entre los pintores neerlandeses, junto con la plumilla de metal y el pincel. Así, tanto el formato como la técnica del ejemplar de Berenguer Mateu parecen concordar con prácticas bastante usuales en los talleres septentrionales.

El último aspecto que va a revisarse aquí del dibujo citado en el inventario valenciano es su valor económico. Se sabe que la media figura ‘de mà de Johannes’, un libro de pintura y cuatro tablillas con cabezas pintadas son una fianza de Berenguer Mateu, pintor, hermano de Jaume Mateu, por un préstamo de seis florines. A Garcia en 1452 ya le había sido devuelta la mitad de esta cantidad y, a juzgar por la nota que informa sobre la procedencia de los objetos, el depósito seguía en sus manos. El presbítero estipula en su manuscrito que es su voluntad que el libro sea devuelto a su hermano o a los suyos, a quien pertenece. Esto implicaría, además de la defunción de Berenguer Mateu, que el dibujo y las tablillas

⁵⁸⁰ BUCK, ‘An Approach...’, p.184.

se estiman en tres florines, y el libro de pintura en otros tres, por cuanto se manda devolver sólo el volumen, y no los diseños. Resulta cuanto menos curioso el alto precio en el que se habría tasado el primero, y permanecería incierto el paradero de los segundos. No se sabe si habrían vuelto a los herederos de Mateu, como iba a hacer el libro (en cuyo caso la deuda de tres florines se perdonaría), o si quedarían en la testamentaria del presbítero, aunque no aparecen en el inventario posterior de sus bienes (las cuatro tablillas quizás puedan identificarse con una entrada del listado; el dibujo en papel, con seguridad, no). En cualquier caso, trabajando sobre la hipótesis de una tasación de la ‘mitja ymatge’ que oscilaría entre un florín y medio o dos, se encuentra que era un precio estimable para un dibujo, poniéndolo en comparación con otras cantidades pagadas a figuras destacadas de la pintura de aquellos años: por ejemplo, a Gonçal Peris Sarrià se le pagan parte de 125 libras en 1441 por un retablo para la iglesia de San Martín de Valencia⁵⁸¹, y 50 florines en 1444 por un retablo para la iglesia de san Miguel de Murcia⁵⁸²; Reixac recibiría 36 libras por un retablo que contrata en 1456 para la testamentaria de Joan Bellmunt⁵⁸³. A pesar de que sería posible aportar el coste de muchos más trabajos de pintura contratados en Valencia a mediados del siglo XV, el aluvión de cantidades resultaría del todo irrelevante sin un análisis pormenorizado de las circunstancias de cada acuerdo, puesto que ‘el precio no debe ser asumido acríticamente como indicación, fuera de pactos y de contexto social’⁵⁸⁴. Esta labor, huelga decirlo, está del todo fuera del alcance de estas líneas.

En conclusión, los datos analizados conducen a pensar que la presencia en el domicilio del presbítero Andreu Garcia de un dibujo de raíz eyckiana es verosímil: aunque ‘Johannes’ efectivamente no formara parte de la embajada borgoñona que estuvo en Valencia en el otoño de 1427, en la ciudad sí se conocía y admiraba su pintura, y no sólo por parte del Rey y su círculo cortesano, sino incluso en su mismo medio profesional (Berenguer Mateu y Joan Reixac poseían obras atribuidas a su mano). La autografía es otra cuestión. Si el dibujo es auténticamente obra de Van Eyck o no es muy difícil saberlo, y todavía más arriesgado suponerlo. Aun así, hay un hecho clave: tanto la ‘Estigmatización’ de Reixac como la ‘mitja

⁵⁸¹ ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, doc.79.

⁵⁸² ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, doc.81.

⁵⁸³ COMPANY, *La pintura hispanoflamenca...*, pp. 31-33.

⁵⁸⁴ Intervención de Paulino Iradiel Murugarren en el coloquio sobre *Mercats del luxe, mercats de l'art. La Corona d'Aragó i la Mediterrània en els segles XIV i XV* [7/IX/2010].

ymatge' de Mateu eran piezas relacionables con la producción del pintor brujense. Debían, por tanto, tener rasgos característicos, nuevos, distintos, flamenquizantes. Y más aún: los modelos eyckianos no sólo estaban en poder de un grupo selecto de comitentes como el Rey o los presbíteros relacionados con la Catedral y sus empresas artísticas, o del más prolífico de los pintores valencianos del momento, sino también de Berenguer Mateu, miembro de una saga clave en la segunda generación del Gótico Internacional en Valencia, y parte del grupo de maestros que en los años 30 pinta la bóveda de la capilla mayor de la Catedral, cobrando el mismo salario que Miquel Alcanyís y Gonçal Sarrià. El último eslabón en esta cadena de supuestos es que, si se cumplió la voluntad de Garcia y la fianza entera volvió a la familia del deudor, Jaume Mateu, en 1452, sería dueño de diseños de procedencia flamenca.

Tras esto, es necesario salir de la contemplación de la huella que el dibujo anterior dejó en la documentación, a riesgo de caer en el ensimismamiento, y adoptar una perspectiva algo más amplia, relacionando el depósito de Berenguer Mateu con otros objetos del inventario. En concreto, las tablillas con cabezas, ya estuvieran unidas a manera de libro o guardadas individualmente en una caja, podrían ser también la garantía de un préstamo a algún artífice. A través del inventario de sus bienes, que incluye las cantidades que se le adeudaban, se sabe que Garcia no sólo dejó dinero a Mateu o a Gonçal Sarrià (de quien fue albacea y de quien poseía 'papers de pintura ab una petita caixeta sotil'), sino también a Joan Reixac y a Pere Bonora⁵⁸⁵. Además, disponía de varios inmuebles que alquiló a profesionales relacionados con la producción artística, sobre todo a plateros (Vicent Adrover, la viuda de un 'Capellades', y muchos otros), y debió de vender censos a personas como el *obrer de vila* Jaume Martineç, alias Biulaygua. Por contra, no hay nota alguna de Garcia que especifique que el resto de tablillas derivaran de sus gestiones financieras, orientadas de modo más que evidente hacia el préstamo de pequeñas cantidades, fuera esto o no un negocio lucrativo. Si el presbítero hubiera dejado alguna indicación al respecto, muy probablemente se hubiera consignado. De todos modos, no deja de ser factible una hipótesis muy atractiva, que es la de la formación, en vida del finado, de una suerte de código facticio, disperso en su domicilio, que reunía las herencias figurativas más importantes de la segunda

⁵⁸⁵ APPV, *Ambròs Alegret*, nº1107 (diciembre de 1452, en un cuadernillo de pagos independiente).

remesa de artistas del estilo 1400 en Valencia (Sarrià, Mateu, y Pere Bonora), y de la primera de la nueva pintura de influencia flamenca (Jacomart y Reixac) a través de la compra que pudo hacer el eclesiástico de los objetos que le resultaran más apetecibles, puesto que lo tenía al alcance, a través de sus relaciones y de las eventuales necesidades económicas de sus *protégés*. La figura de Garcia, como se podrá ver, contribuye a despejar alguna incógnita en la ecuación de varios grados que es la pintura valenciana en los años 30-50 del siglo XV.

Para terminar, por fin, este apartado dedicado al rastro que han dejado los repertorios de oficio en la documentación, hay que considerar otra circunstancia en la que sería posible entrever un trasvase del conocimiento artístico, aunque no se explicita la transmisión de modelos: la venta o donación de los enseres de un profesional. En ocasiones, en lo que se califica genéricamente de ‘herramientas’ pueden esconderse también repertorios formales. Así, fuera de los casos relacionados con la arquitectura, en los que la mención a los objetos que circulan suele ser muy explícita⁵⁸⁶, es posible localizar varios ejemplos de esta circunstancia en ámbito valenciano (y debe recordarse aquí una vez más que se trata de útiles de trabajo que cambian de manos, no de modelos en sí). El primer y el segundo caso consisten en ventas de material, el tercero y el cuarto en donaciones *inter vivos*, el quinto en una confiscación, el sexto en el retorno de unos bienes conservados en usufructo por una viuda, el séptimo en un legado testamentario a un familiar, y el octavo y el noveno en un legado testamentario a terceros ajenos a la profesión, con lo que la subasta y dispersión subsiguiente de los bienes es más que probable⁵⁸⁷.

En 1327, Bononat Martínez, maestro de pintura ‘al blanc’ y habitante de Manises, vende a Joan Eiximeno, sastre y habitante de Valencia, todas sus

⁵⁸⁶ La entrega de enseres a Martí Llobet como maestro de la Catedral tiene quizás más de transferencia simbólica que de cesión real de útiles de trabajo, y en el caso de las herramientas que se dan al final de un periodo de aprendizaje, es muy difícil ver un repertorio oculto; esto, por supuesto, no quiere decir que en los oficios de la construcción no se opere con modelos: recuérdense sólo los casos de Antoni Dalmau y Miquel Sanxer de Cuenca. Vid. también la transcripción de la almoneda de los bienes de Dalmau en GÓMEZ FERRER, “El maestro de la Catedral de Valencia...”, pp. 35-37 (doc.5: APPV, Francesc Peres, n.º25767, 18 y 20 de abril de 1453). Los compradores de sus herramientas son con frecuencia también canteros.

⁵⁸⁷ A estos ejemplos cabe añadir la interesante documentación aportada por Teresa Izquierdo Aranda en su tesis doctoral sobre el oficio de la carpintería en Valencia: *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* [Universitat de València, 2011], pp. 484-490 (“El comerç dels utensilis”).

pertenencias relacionadas con el ejercicio de su arte⁵⁸⁸. Para tener una comprensión cabal de la noticia, debería determinarse en qué podría consistir esta ‘pintura al blanc’, y si ésta utilizaba con asiduidad modelos. Por lo pronto, dado el lugar donde reside Martínez, es fácil suponer que se tratase de algún tipo de decoración cerámica, aunque no es posible afirmarlo con seguridad⁵⁸⁹. En 1471, Bernat Sanchis, platero, vende una casa y las herramientas de su oficio a su hijo Simó Sanchis, de la misma profesión, por noventa libras, en vista de su matrimonio con Isabel, hija de un habitante de Alzira. El registro, no obstante, comienza con el pago de cien libras que el padre debía entregar al hijo, ya que formaban parte de la dote de la madre⁵⁹⁰. El valor casi equivalente de dote y patrimonio convierte a esta transacción casi en un intercambio de bienes (aunque tal vez no efectuado en ese mismo momento, ya que no se sabe si el pago de las noventa libras se hizo inmediatamente o de manera aplazada). El documento, exhaustivo, comprende un largo listado de enseres, que son una fuente de información inestimable para los estudiosos de la orfebrería medieval, por cuanto describe con minuciosidad balanzas, tijeras, recipientes para la fusión, superficies para el moldeo y el bruñido de la plata, artilugios para el vaciado de los metales, tablas para el repicado, hornillos, tornos, varios tipos de tenazas, varios tipos de martillos, cinceles, compases, útiles para trabajar la cera, para gallonar, etc. Hay moldes, pero no se adivinan ornamentales, sino de tipo más bien prosaico: para la fusión, sin precisar más, o para hacer cucharas. Sí hay un objeto, una ‘garlanda redona de ferro en un manech de fust’, que podría ser una matriz para estampar un motivo decorativo en la plata aún sin enfriar del todo. También podrían sumarse a esta función ‘un ferro fet a sis quayres per a canons de calzes’ y algunos ‘ferrets per a gallonar’. De cualquier manera, parece empezar a verse cada vez más claro que la búsqueda de modelos en orfebrería, como en el resto de disciplinas artísticas, debe también ir por este camino, el de la revisión de los inventarios de taller, aunque no sobresalga ninguna pieza terminada ni valiosa, o no se encuentre una colección de diseños claramente identificable, lista para ser descubierta por el potencial investigador.

⁵⁸⁸ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana...*, I, doc.99 (p.60).

⁵⁸⁹ Respecto a la cerámica, cfr. Alberto GARCÍA PORRAS. *La cerámica en azul y dorado valenciana del siglo XIV e inicios del XV*. Valencia (Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí), 2009; y Jaume COLL CONESA. *La cerámica valenciana*. Valencia (Asociación Valenciana de Cerámica), 2009.

⁵⁹⁰ ARV, *Protocolos*, n^o2396 (Ramon Vives, 30 de abril de 1471) [agradezco a Vicente Graullera Sanz la referencia].

Como ejemplo de lo anterior, se van a aportar dos inventarios de plateros de considerable renombre, ya citados en esta tesis con anterioridad. Ambos son documentos inéditos, aluden a Pasqual de Muntalbà y a su hijo Nicolau de Montalbà, y merecerían un estudio monográfico que espera llevarse a término con el tiempo. Se han revisado ya en páginas anteriores, concluyendo que no presentaban interés en lo que a la existencia de diseños se refiere. No obstante, es necesario retomarlos ahora para incidir en lo sostenido antes y ahondar en la paradoja que reside en la pobreza de repertorios formales que parece asolar los obradores de estos orfebres, en comparación con la próspera situación económica de la que disfrutaron, los buenos vínculos profesionales y clientelares que mantuvieron, y el completo utillaje que abastecía su taller. El inventario de los bienes de Pasqual de Muntalbà se hace el 13 de abril de 1419⁵⁹¹ y, junto a su testamento, dictado pocos días antes⁵⁹², permite reconstruir una secuencia excepcional en la historia de la orfebrería gótica en Valencia. Hay que recordar que, además de padre de Nicolau, por cuya formación muestra una preocupación evidente en su testamento, Muntalbà era suegro de Bonanat Magrinyà y Gabriel Just, otros dos conocidos plateros de la ciudad. Lluís Berneç y Pere Renardes, de la misma profesión, también aparecen en escritos relacionados con su última voluntad y con su herencia. El asunto es que el inventario de sus posesiones es, junto al documento relativo a Bernat Sanchis y Simó Sanchis, una fuente de información muy valiosa para el conocimiento de la práctica de la orfebrería bajomedieval. En la entrada y en el obrador del inmueble donde el difunto vivió se encuentran moldes de hierro, tenazas de vaciar, un torno de horadar, diversos tipos de martillos, hierros de vaciar de varios tamaños, tijeras de cortar plata, fondos de tazas, balanzas, ‘moltes ferramentes d’argenter trenquades e de poqua valor’, y un recipiente de dorar. En el escritorio, lugar quizás reservado a labores de carácter más decorativo, o al acabado de las piezas, se da cuenta de ‘un caxó d’obrar argent’ en el que había muchos recipientes de buriles, limas, cinceles y moldes de plomo (‘moltes frasques de borills, limes e scarps e molles de plom’); un armario de madera dentro del cual se encontraron tres cálices de plata con sus patenas (‘no acabats menys de patenes’: es difícil interpretar si sólo faltaban por terminar las

⁵⁹¹ APPV, *Joan de Plasencia*, n.º 22593 (13 de abril de 1419).

⁵⁹² APPV, *Joan de Plasencia*, n.º 22593 (7 de abril de 1419).

patenas o eran éstas justamente las que estaban por concluir), de un marco y medio de peso; una patena de plata que pesaba cuatro onzas; un marco y medio de plata rota; otro armario de madera con diferentes botellas de vidrio, algunas de ellas vacías y otras conteniendo aguafuertes; un bacín de latón que contenía un marco de plata poco más o menos, entre cucharillas y platería menuda; un saquito con salnitre; y diversos crisoles para fundir plata. En una de las habitaciones, además, se encontró un 'taulellet d'obrar argent'. Aparte de esta lista de herramientas, notablemente prolija, es posible encontrar objetos de ornato en el comedor y en otras estancias de la casa que delatan una vida ciertamente acomodada: un oratorio de madera pintado, una estora pintada, un 'drap de pinzell sotil ab la storia del comte de Barchinona', armas, cofres polícromos, colchas con decoración pintada, una tela que estaba en torno a una cama (a modo de cortina, decorada con emblemas amarillos y azules), y 'dos bancals verts ab senyals del dit deffunt e de sa muller' (aunque no conviene perder de vista que el uso de la heráldica era bastante generalizado, ya que constituía una identificación parlante en un tiempo en el que el analfabetismo era común, es necesario señalar que el bordado de una señal individual en un cobertor era también una muestra clara de una voluntad de distinguirse). A los bienes anteriores deben sumarse un huerto y un inmueble en Ruzafa⁵⁹³, junto a tres cahizadas de viña que Muntalbà tiene en diferentes términos de la huerta de Valencia. Todo está sujeto a censo, si bien, por otra parte, el mismo platero parece percibir muchos pagos de ese carácter. En esta coyuntura merece la pena introducir una reflexión sobre la escasa atención que se ha venido dispensando a los censos y violarios que implican a artistas, descuido sólo reparado recientemente. Este tipo de transacciones casi siempre se sitúa al final de los inventarios, siendo de lectura mucho menos atractiva que la de los listados de objetos de uso cotidiano (a veces tan cercanos), y exigiendo un esfuerzo de interpretación suplementario para el estudioso de la Historia del Arte, en ocasiones desprovisto de las herramientas necesarias para analizar cabalmente datos de este tenor. Aun así, la circulación de esta clase de pagos da la medida real de la riqueza de un menestral, y complementa la visión de su patrimonio evocada por los bienes muebles, por lo que debería considerarse habitualmente.

⁵⁹³ El huerto seguía en manos de sus herederos algunos años más tarde (APPV, *Andreu de Puignijà*, n.º 1898 (19 de marzo de 1429).

El caso de Nicolau de Montalbà es algo distinto al de su padre. Se dispone de su inventario⁵⁹⁴ (fechado el 16 de julio de 1439) y de su almoneda⁵⁹⁵ (12 de agosto del mismo año), pero no de su testamento. Necesariamente debió morir joven, puesto que veinte años antes, en los registros referentes a su progenitor figura como ‘menor de dies’. A pesar de que, como se ha apuntado en el párrafo anterior, queda por analizar la parte relativa a los censos en toda esta serie documental, se intuye que la fortuna del vástago era algo inferior a la de su padre, quizás por no haberle dado tiempo a medrar más en el oficio. Aun así, en su obrador (que debe haber heredado) y en los dos sobretechos que están encima, se encuentran balanzas, punzones, piedras de toque, ‘un tauló ab un grafi’ (para dibujar, se entiende), escofinas, tijeras de cortar plata, martillos (de varios tipos: para ‘recalcar’, ‘aplomar’, ‘forjar’ y ‘reblar’ el metal), tenazas (de varias clases también: ‘de plegar’, ‘de tirar fil’, ‘de buidar’, y ‘de forjar’), limas, un crisol, varias superficies de trabajo, y un ‘stoig de obrar de fust’. La única obra que pudiera tener algún valor artístico es ‘un crucifixi de lautó petit’ que estaba en uno de los tres compartimentos de una caja⁵⁹⁶. En principio, es fácil descartar el carácter devocional de esta figura, ya que el taller no era el espacio donde se guardaban los objetos dedicados a la piedad doméstica. Dado el escaso valor de la materia prima, quizás (esta vez sí) se tratase de un modelo para mostrar a los potenciales clientes, o de un ejemplo de taller. En el obrador también se recoge ‘un petit libret de mànega que prima faç par de poc effecte’, ya citado anteriormente, del que no es posible afirmar más que su modestia. Lo que sí aparece claro es el alto grado de especialización de las herramientas utilizadas en orfebrería. No se sabe con qué periodicidad se renovaría el arsenal de útiles, pero parece evidente que su adquisición debía ser costosa, y no al alcance de toda la menestralía que trabajaba en el sector. Para terminar este excursus, es preciso señalar que los inventarios relacionados con profesionales de la orfebrería son infinitamente más detallados y más ricos que los vinculados con cualquier profesión que se haya citado aquí, lo que resulta bien elocuente sobre el valor de la herramienta, la fortuna de sus poseedores, y el carácter fuertemente

⁵⁹⁴ APPV, *Ambrosi Alegret*, n° 20707 (16 de julio de 1439).

⁵⁹⁵ APPV, *Ambrosi Alegret*, n° 20707 (12 de agosto de 1439).

⁵⁹⁶ En el comedor hay otras piezas, ya más claramente ornamentales, como ‘un drap de canemaç de pinzell ab figures’ (en la almoneda se subasta un paño que podría ser éste por ocho sueldos y cuatro dineros), o devocionales, como un oratorio de madera ‘ab les ymatges dels tres reys d’orient’.

endogámico de la *argenteria*, ya que el patrimonio habitualmente no se dispersa, sino que se hereda.

En lo que se refiere a las donaciones *inter vivos* que pueden ser la vía de transmisión de modelos artísticos, en 1343 se tiene noticia de que Bertomeu Llorenç, pintor, había dado una casa a su hijo, del mismo nombre y de la misma profesión, en vista de su matrimonio, para que pudiera ejercer su oficio con sus ayudantes sin pagar alquiler (el documento se reproduce en un proceso legal sobre el inmueble)⁵⁹⁷. En 1417 Joan Çamora, carpintero, cede a su hijo Antoni Çamora, que desempeña el mismo oficio, dos siervos de origen sarraceno (uno musulmán y otro cristiano), toda la madera que tiene en su casa, sus ‘arreos’, y la mitad de un obrador que comparte con el también carpintero Bernat Bot en el ‘mercat de la fusteria’ de Valencia. La donación se efectúa en vista de la boda del segundo con Úrsula, hija del notario Pere Bonanat⁵⁹⁸. Tanto en el caso de Bertomeu Llorenç como en el de Joan Çamora, se trata de una circunstancia muy común y conocida en el artesanado valenciano de la Baja Edad Media. Al haberse dado el aprendizaje y el oficialato en el seno del taller familiar, con motivo del matrimonio se hace necesaria la meiosis de la célula productiva, que se visibiliza en este acto de donación. Junto a los inmuebles muchas veces también se donan los medios de producción: materia prima, mano de obra esclava y ‘arreos’, ocultando estos últimos lo que aquí más interesa, que es el conjunto de repertorios que garantizaba la supervivencia de la empresa mediante la continuidad de formas, siendo ésta parte de una estrategia de mercado mucho más amplia que abarcaba otros aspectos del trabajo menestral.

Respecto a la confiscación a la que se aludía antes, el 4 de julio de 1359 el sayo Guillem Pedrolo declara haber depositado en manos de Pere Ferrer una caja llena de ‘vidres de vidrieres’, junto a otros bienes que eran propiedad del pintor Francesc Sacoma. El acto se lleva a cabo por mandato de Berenguer Dalmau, Justicia Civil de Valencia en ese año⁵⁹⁹. La utilidad que estos vidrios pudieran tener para Sacoma es desconocida, pero se puede pensar al menos en dos posibilidades: que se tratara de un trabajo de pintura a medio terminar (grisallas, detalles, etc.), o que fueran fragmentos de alguna obra anterior que se conservaran como repertorio

⁵⁹⁷ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana...*, I, doc.181 (pp. 101-102).

⁵⁹⁸ ARV, *Procolos*, n° 2141 (Joan Saranyana, 26 de abril de 1417).

⁵⁹⁹ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana...*, I, doc.257 (p.165).

de taller, o como muestra para los clientes de futuras comisiones. Por último, hay que contar también con el valor intrínseco del material, que no debía ser desdeñable en una reventa.

Al inventario de los bienes de Margarita, viuda del platero Nicolau Catavell, redactado el 14 de octubre de 1413, sigue un documento en el que los albaceas de su difunto marido reciben los bienes que ésta conservaba en usufructo⁶⁰⁰. Entre ellos se cita un ‘caxó d’argenter sotil de poca valor’. La interpretación de esta expresión es dudosa, ya que podría tratarse de una superficie de trabajo o de una caja de herramientas. Si se diera este último caso, cabría pensar también en la posibilidad de que, junto a los útiles propios del oficio de Catavell, hubiese algún tipo de diseño. Si bien esta última opción podría ser factible, hay que señalar que los ejemplos referentes a la platería revisados aquí son bastante poco alentadores en lo tocante a la existencia de dibujos que sirvan como repertorio de oficio. A pesar de todo, esta circunstancia abre por fuerza nuevas perspectivas de trabajo, y reorienta la investigación, dirigiéndola hacia el examen de los documentos desde otra perspectiva (aunque, como a continuación se verá, la existencia del libro de exámenes del gremio de plateros pone en cuestión también todo esto, y advierte de los límites de la documentación notarial a la hora de analizar las prácticas menestrales, y de la necesidad de sumar a este tipo de registros archivísticos los textos normativos emanados de *oficis* y de autoridades municipales; de todas formas, lo verdaderamente significativo sería comparar el libro de exámenes con testamentos e inventarios fechados en la cronología comprendida por éste).

El 22 de septiembre de 1409 el pintor de cofres Ramon Valls⁶⁰¹ dicta su testamento, en el que deja a su hijo Vicente ‘les aines del ofici de pintor’⁶⁰². Efectivamente, un Vicent Valls de esta profesión aparece como testigo en un documento de 1421⁶⁰³. También se trata en este caso de un hecho bien documentado: el de la herencia de las herramientas a la muerte del progenitor, y no

⁶⁰⁰ APPV, *Joan Çaposa*, n° 24709 (14 de octubre de 1413).

⁶⁰¹ Documentado en 1404 reconociendo que debe seis libras y treinta sueldos a Andreu Stopinyà, carpintero. Este pago es parte de otra cantidad mayor ya recibida por la venta de madera (APPV, *Berenguer Rovira*, n°11961, 11 de agosto de 1404). Vid. también COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 250, 286, 297-299, 302, 324, 353, 381, 389, 391, 437,438-443, y 450-451; TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 80, 189, 448-450 (por citar sólo unos ejemplos).

⁶⁰² CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...” (1964), p.123.

⁶⁰³ APPV, *Bartomeu Gueralt*, n° 1091 (10 de febrero de 1421).

en vida, aunque supone igual la continuidad de un modo particular de producción⁶⁰⁴.

En último lugar, sólo queda por abordar la casuística de la posible circulación de modelos tras el óbito de su dueño a través de la gestión de albaceas que nada tenían que ver con el oficio en cuestión. El primer ejemplo es bien conocido: Gonçal Peris Sarrià, en su testamento de 1451, escoge como gestor de su herencia a Andreu Garcia. A pesar de que ésta es bien modesta, en el inventario del presbítero, hecho un año después del fallecimiento del pintor, se citan, como ya se ha tenido la oportunidad de señalar antes, ‘papers de pintura ab una petita caixeta sotil los quals se diu que son de la marmessoria den Goçalbo Sarrià’. Se trata esta vez, no obstante, de una coyuntura notablemente particular, porque se conoce bien el interés del albacea por la pintura y, tras saldar las deudas del fallecido, parece lógico que retuviera lo que estimaba más valioso de la herencia, en lo que a su afición se refería (al fin y al cabo, Sarrià lo había autorizado a ello en su testamento: ‘E si res sobrarà de mos béns e drets vull que sia distribuit per lo dit marmesor, per amor de Dèu, en lochs e persones e axí com li será vist’). A pesar de ello, tras la muerte de Garcia, en la almoneda de sus bienes se pierde el rastro de la herencia de Sarrià: no se venden ‘papers de pintura’, aunque se puede sospechar que tras las dos colectáneas de recetas de hacer colores⁶⁰⁵ que se subastan puedan estar las pertenencias del pintor, con lo que la huella figurativa o técnica del pintor fallecido en 1451 (esos ‘papers’ cuyo contenido es difícil adivinar) desaparece definitivamente, a menos que exista un reparto de sus bienes anterior al testamento. El segundo ejemplo relacionado con la mención de herramientas cuya suerte ha de ser determinada por un albacea no vinculado a la menestralía es el de Jacme Vell, ‘en altra manera apellat micer Jacobo Vello de Nàpols, mestre de fer rellotges’, quien dictó testamento el 26 de agosto de 1419 ante el notario Jaume Vinader⁶⁰⁶, estando consciente y sano, con el objeto explícito de regular el destino de sus posesiones si su fallecimiento tenía lugar en Valencia, lo que invita a pensar que no preveía su estancia muy larga o, al menos, que no la tenía por definitiva. Escogió

⁶⁰⁴ DOMENGE, “Entorn els oficis artístics...”, p.384: ‘Sovint es dóna el cas de tallers familiars amb transmissió hereditària dels dissenys, cartrons, eines i materials’.

⁶⁰⁵ ‘Item papers de receptes de fer color an Pere Tamarti per huit ...[...] Item un libret de papir ab receptes de fer color san Matheu Ivisa pro I ...’ [APPV, *Ambròs Alegret*, n°1107 (2 de diciembre de 1452)].

⁶⁰⁶ APPV, *Jaume Vinader*, n° 9517 (26 de agosto de 1419).

como albaceas al Prior del Convento de San Agustín de Valencia y al Sacristán de la Capilla de la Virgen de Gracia, sita en la iglesia de este mismo Convento (a los que tenían el cargo en ese momento, o a los que después iban a tenerlo), y dispuso su sepultura, si fallecía en el Reino, en el templo agustino, fuertemente ligado a la comunidad italiana residente en la ciudad. De la venta de sus bienes debía hacerse un cáliz de plata y una patena, de un precio que oscilase entre diez y quince florines, en honor de la Virgen de Gracia y de San Lorenzo (de hecho, los dos debían aparecer dibujados en el pie del cáliz, uno a cada lado).⁶⁰⁷ Deja en definitiva todas sus pertenencias a la Capilla de la Virgen de Gracia, para ornato de dicha Capilla y de su Virgen. Los testigos del testamento son Benet de Soret y Mateu de Sart, mercaderes de Pisa, y Asso de Bocardi, imaginero de Arezzo. Los tres se encuentran en Valencia ('degentes de present en la ciutat de València'), pero no parecen tener fijada su residencia en la urbe. Por ser el listado de sus pertenencias muy breve y de interés, pasa a reproducirse íntegramente a continuación:

Primo una cota de drap morat de lana forrada de drap blau

Item un caperó de drap de lana blau

Item un barret burell

Item sixanta alnes de drap de lli prim que són dos peces

Item un relotge gran tot fornít sense campana qui és stanyat lo qual pot pesar tres quintars groços qui val cent ducats

Item dos altres relotges despertadors

Item dos baldoses

⁶⁰⁷ No deja de ser sugestiva la posibilidad de que de la almoneda de los bienes de Jacme Vell derivara alguno de los objetos que poseía Andreu Garcia relacionados con la profesión del napolitano (nada menos que dos cuadrantes y cuatro relojes, más un escrito sobre la reparación de uno de estos últimos), y que se venden en la subasta de su herencia: 'Item hun quadrant dargent petit per a conexer les ores [...] Item hun altre quadrant per ... tortosa [...] Item hun relotge de fust an reffa...¿bregues? per II [...] Item hun despertador o relotge ab campanetes a mossen francesch [...] Item hun relotge despertador ab [...] hun tochet ab VI campanetes e son bastiment a micer calafat XVIII [...] Item hun relotge ab son bastiment e contra pesos a mossen pere siscar ¿CC? [...] Item hun libre que tracta com se deu aretclar lo relonge a mossen march [...] VIII'. Concretamente, se trataría de alguno de los relojes despertadores que posee el presbítero, elemento común con los enseres inventariados en el testamento del relojero napolitano. Hay que señalar aquí el interés del libro que explica cómo se debe reparar un reloj, propiedad primero de Garcia y luego de un tal Mossen March. Sería muy osado aventurar que se tratase de un verdadero tratado sobre la materia, puesto que parece ser más bien un opúsculo destinado a socorrer al dueño en caso de avería de la maquinaria. Aun así, no deja de ser una curiosidad que merece una mención particular en virtud de las escasas noticias conocidas sobre la transmisión de algún tipo de conocimiento técnico por escrito.

Item la ferramenta de lavorar, obrar e fer relotges e de laborar e obrar fusta

Item una caixa en la que tinch la dita ferramenta

Item un matalaf de fustany blanch la botana de drap de lli

Item dos llançols de lli

Item una vanoveta

Item la roba que yo vist

En resumen, la noticia es particularmente relevante por varios motivos: en primer lugar, documenta una vez más la presencia de artífices toscanos en Valencia a principios del siglo XV (más concretamente, de un escultor aretino, Asso de Bocardi, de cuyo paso por la ciudad nada más se sabe, y cuya huella formal en el arte local está por determinar); por otra parte, explicita de nuevo el vínculo que une a la comunidad italiana con el Convento de San Agustín; y por último, muestra una circunstancia que debió darse repetidas veces: un operario extranjero de cierta importancia, diestro en una labor bien específica, como era Jacomo Veyo, fallece circunstancialmente en tierras extranjeras, y allí deja sus herramientas, incluyeran o no repertorios de oficio (de naturaleza desconocida en el caso de la relojería). De Veyo nada más se sabe, salvo que el óbito debió finalmente producirse, puesto que el testamento está cancelado. Consultado el artículo de referencia de Sanchis Sivera sobre el tema⁶⁰⁸, no hay mención alguna del maestro napolitano. Sí hay noticia de varias referencias en la documentación a un tal ‘Pedro Vetcho o Vetxo’ [sic], ‘mestre de fer relotges de la ciutat de València’, entre 1437 y 1445. Se trata de tres pagos por ciertas labores relacionadas con la reparación y el funcionamiento del reloj del Real de la ciudad⁶⁰⁹. No es posible afirmar nada más allá de la semejanza entre los apellidos de los dos maestros en relojería.

No conviene perder de vista, no obstante, que todo lo expuesto anteriormente respecto a la huella documental de los repertorios de oficio se inserta en un contexto más amplio, el del arte europeo entre fines del siglo XIV y mediados del siglo XV, en el que los usos relacionados con la transmisión de modelos resultan ser bastante homogéneos, aunque estén documentados de

⁶⁰⁸ José SANCHIS SIVERA. “Relojes públicos en Valencia en los siglos XIV y XV”. VVAA. *Las Provincias. Almanaque para el año 1914*, Valencia (Las Provincias), 1914, pp. 223-231.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pp. 229-230.

manera más bien episódica. Los registros de archivo que aportan más información sobre el asunto continúan siendo los testamentos e inventarios de artífices. Hay, de igual modo, repertorios que se sacan del taller de modo temprano por su valor específico, patrones que a la muerte del cabeza de la empresa artística pasan a manos de sus oficiales, y dibujos que se conservan por ser obra autógrafa, al estar atribuidos a determinada mano. Sirvan como ejemplo las noticias aportadas por Lindley⁶¹⁰, Robin⁶¹¹ y Scheller⁶¹², entre otros.

Nota aclaratoria (a modo de conclusión) -----

Terminan con estas líneas las consideraciones sobre el rastro documental de los diseños empleados en la práctica artística entre 1370 y 1450 (aunque no el capítulo dedicado a los repertorios de oficio, que sólo concluirá con el siguiente apartado). La voluntad de esta nota es recapitular qué es lo que se ha sacado en claro respecto a los datos de archivo que dan cuenta de la existencia de dibujos vinculados a un contexto profesional en Valencia entre 1370 y 1450.

Se podrían establecer con claridad tres tipologías de diseños: la muestra ligada a un contrato, el repertorio de oficio, y el dibujo de trabajo propiamente

⁶¹⁰ Phillip LINDLEY. 'Gothic Sculpture: Studio and Workshop Practices', en LINDLEY, Phillip (ed.). *Making Medieval Art*. Donington (Shaun Tyas), 2003, p.69: en el inventario de Jean de Liège, escultor de fines del siglo XIV, se señala que sus dos asistentes heredaron herramientas y 'tables à pourtraire'.

⁶¹¹ Françoise ROBIN. "L'artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au XVe siècle)", en VVAA. *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat à l'occasion de son 75ème anniversaire*. Toulouse (Atelier d'Histoire de l'Art Méridional), 1992, pp. 481-492 y, específicamente, pp. 486-487. El estudio de Robin constituye un magnífico paralelo a esta investigación en relación al Sur de Francia. Documenta con precisión prácticas muy parecidas a las vigentes en la Corona de Aragón en lo que respecta a la comisión de retablos: emulación de otras obras, dibujos anexos al contrato con valor legal (homologables a la *mostra*), y pequeñas obras presentes en el taller que el cliente tomó como referencia para su encargo. Todas éstas eran herramientas al alcance del comitente que éste podía utilizar para formular con precisión su demanda. A esto se sumarían, naturalmente, los dibujos utilizados por el pintor como repertorio de oficio.

⁶¹² SCHELLER (*Exemplum...*), aporta un amplio elenco de ejemplos italianos en las páginas 21 y 22. En la página 74 da cuenta de un caso interesante, aunque algo tardío: el pintor Bernardin Simondi, de Aix-en-Provence, lega en su testamento de 1498 a sus asistentes cinco tipos diferentes de dibujos, que consisten en 'drawings in a book, a smaller booklet with drawings of his own, 12 sheets of drawings, all his stencils, and finally all his pricked transfer patterns' [citado de N. REYNAUD. 'Un peintre français cartonnier de tapisserie au XVe siècle, Henri de Vulcop', *Revue de l'art*, nº22 (1973), p.21, nota 46: esta publicación se ha consultado también directamente en esta tesis para otros asuntos].

dicho (el patrón utilizado para transportar modelos). Sin duda, esta clasificación concreta merece una argumentación.

En primer lugar, hay que explicar por qué se incluye la *mostra* aquí, cuando se ha estudiado en el apartado anterior. Aun a riesgo de poner en jaque la estructura de la tesis, es necesario citar la muestra en este punto porque también se conoce su existencia mediante datos documentales, a pesar de que su naturaleza es notablemente diferente a la de repertorios de oficio y patrones. Resultaba, por tanto, mucho más coherente estudiarla junto a los ejemplos que de ella se han conservado, en el contexto más amplio de los referentes visuales de los que disponían operarios y comitentes para definir un proyecto. Así, resulta que esta conclusión en realidad tiene cierto carácter de *trompe l'oeil*, ya que se refiere a un asunto encabalgado en dos capítulos (no es puerta de entrada ni de salida, sino señalización que indica un cambio pasajero en lo relativo a las fuentes utilizadas, y aconseja volver la mirada para contemplar un paisaje coherente, como si de un cartel de 'Vista panorámica' se tratase).

En segundo lugar, es necesario decir que no se ha perdido de vista aquí la posibilidad de que *mostres* y patrones pasaran a formar parte del repertorio de oficio de determinado taller, catálogo habitualmente mucho más amplio y diverso de lo que en principio se puede pensar. Esto es: establecer una clasificación no significa afirmar que ésta se compone de compartimentos estancos. Los diseños mudarían de función, variarían su valor y cambiarían de manos a lo largo de su vida útil, a buen seguro.

Por último, hay que advertir de nuevo que el sustantivo '*mostra*' en ocasiones es ambivalente. Muy frecuentemente designa el dibujo con valor vinculante que se adjunta al contrato de una obra artística, a veces -en plural- se encuentra entre las pertenencias de un operario difunto (con lo que quizás cabe suponerle algún uso fuera de los contratos, sea cual sea su procedencia primera) y, de manera más episódica, alude al patrón que debe emplearse en la confección de una pieza. En resumen, '*mostra*' puede servir para referirse a las tres clases de diseños expuestas anteriormente, pero no se emplea siempre. Hay que prestar atención, pues, a los términos utilizados y, a la vez, saber trascenderlos, considerando las circunstancias que pueden explicar la naturaleza y la función de los dibujos en la documentación, independientemente de que sean catalogados

como ‘*mostra*’, ‘*dibuix*’ o ‘*pintura*’. Es ésta la doble labor de discriminación y contextualización que se ha llevado a cabo aquí.

5.3. LA EVIDENCIA FÍSICA: DIBUJOS CONSERVADOS, REFLECTOGRAFÍAS, HERRAMIENTAS.

‘We can, however, gather some data on the importance of the act of drawing by casting our net wider, namely by consulting sources other than the drawings themselves.’
Robert W. SCHELLER. “Towards a Tipology of Medieval Drawings”, p.13.⁶¹³

En este apartado de la tesis se presentan, ordenadas, las pruebas materiales que documentan el empleo de repertorios de oficio en Valencia entre 1370 y 1450: las que se han conservado y las que ha sido posible reunir hasta hoy. Se ha considerado conveniente exponerlas por separado para explicar de forma más precisa su sentido, agrupándolas tan sólo en función del oficio al que se refieren (por otra parte, no son tantas como para que una explicación detenida de cada una de ellas sea una empresa inabarcable). Se pretende, pues, transitar hacia la conclusión mediante la exposición de los hechos, como en la propedéutica tradicional, no emprendiendo la construcción de un discurso desde primera hora, por lo mismo que es imposible emitir un juicio sobre el cargamento de un pecio sin inventariar antes los restos del naufragio. Hay que decir que esto, que constituye uno de los rudimentos más básicos de la investigación histórica, se debe aplicar con más empeño si cabe cuando se analiza el trabajo con modelos en obras artísticas, por el alto riesgo que esto tiene de lucubración fácil, máxime si se considera el atractivo que tiene el contacto con el objeto en una tesis tan decantada hacia el archivo y la bibliografía. A estas aclaraciones metodológicas hay que sumar una más: la traza arquitectónica va a tratarse en un epígrafe distinto, si bien dentro de este mismo apartado, en razón de las particularidades que la distinguen tan claramente de los dibujos figurativos y ornamentales de otras disciplinas (aunque para éstos también se emplee el cálculo y la geometría).

Antes de proceder al estudio de cada uno de los casos registrados, es oportuno citarlos todos para conocer la magnitud real de las fuentes de información

⁶¹³ SCHELLER, Robert W. “Towards a Tipology of Medieval Drawings”, en STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York (Abaris Books), 1987, pp. 13-34.

con las que se cuenta: hay evidencias del empleo de plantillas en varias figuras atribuidas al taller de Gonçal Sarrià, reflectografías que desvelan el dibujo subyacente de varios retablos valencianos, el diseño previo al bordado del frontal de altar de Benassal, el cuaderno de dibujos conservado en los Uffizi (adscrito a un artista itinerante activo en las dos primeras décadas del siglo XV, con evidentes contactos con la pintura que se está haciendo entonces en Valencia), y el libro de exámenes del gremio de plateros de la ciudad, fechado entre 1508 y 1752 (los motivos por los que se incluye este repertorio tardío en una lista que debiera abarcar sólo hasta mediados del Cuatrocientos se explicarán después). Se dispone, además, de otras piezas procedentes de otros territorios de la Corona de Aragón (fundamentalmente de Cataluña: las tablas de vidriero del Museu d'Art de Girona, los dibujos aparecidos en el reverso del retablo de Sant Pere de Púbol, y los trazos en el envés de unos paneles atribuidos al taller de los Vergós) que pueden ayudar considerablemente a situar las *reliquia* valencianas en su adecuado lugar.

Además del listado anterior -que exorciza, de ahora en adelante, cualquier riesgo de abstracción-, para acometer el examen de las evidencias materiales que prueban el empleo de repertorios de oficio es pertinente esbozar antes un breve estado de la cuestión. Los trabajos dedicados monográficamente a este particular en ámbito valenciano son prácticamente inexistentes, fuera de puntuales citas en investigaciones dedicadas a otras materias. En territorio hispánico también es muy escaso el resultado del recuento: fuera de los artículos (fundacionales) de Francesca Espanyol y Joaquín Yarza⁶¹⁴, también es difícil encontrar referencias sobre el asunto centradas en el arte bajomedieval⁶¹⁵. La ausencia de alusiones al respecto es especialmente llamativa en el caso de los estudios sobre pintura, que constituyen la abrumadora mayoría de la producción científica en Historia del Arte (ya se han expuesto anteriormente las razones concretas que explican este predominio en Valencia; tan sólo se aportarán aquí varias citas bastante elocuentes sobre la medida real de la importancia de la pintura en la Baja Edad Media, y el inevitable alejamiento del sentido original de la experiencia artística que comporta adoptar

⁶¹⁴ ESPANYOL BERTRAN, “La transmisión del conocimiento artístico...”; YARZA LUACES, ESPAÑOL BERTRAN, “Diseño, modelo...”; Joaquín YARZA LUACES, “¿Dibujos, esbozos, modelos?” en Joan MOLINA I FIGUERAS (ed.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*. Girona (Museu d'Art de Girona), 2003, pp. 146-168.

⁶¹⁵ Una de ellas, la de Joan MOLINA I FIGUERAS en su estudio del retablo de Sant Pere de Púbol [“... e de fin atzur e fines colors axí com se pertany de bon retaule. L'apoteosi de sant Pere en el retaule de Púbol”, en MOLINA I FIGUERAS (ed.). *Bernat Martorell...*, pp. 122-123].

cualquier tipo de perspectiva histórica⁶¹⁶). Hay que aclarar, también, que no se considera como bibliografía específica la que, adoptando el método formalista, rastrea la huella de un maestro en el trabajo de otros artífices, o compone familias de obras y las atribuye a un autor anónimo al que dispensa un nombre de laboratorio provisional. Esta clase de labor es muy útil cuando todavía no se han dragado los registros de archivo, para una primera catalogación del *corpus* artístico. En Valencia, en lo que se refiere a la pintura del Gótico Internacional, esta línea de investigación dio buenos frutos en los estudios de Elías Tormo, Leandro de Saralegui y Chandler Rathfon Post, todavía utilizados como trabajos de referencia insustituibles. A este respecto se indaga aquí, sin embargo, en algo mucho más concreto que la influencia formal, cuando de relacionar varias obras se trata: se busca la evidencia del empleo de repertorios en los obradores artísticos locales entre 1370 y 1450.

Cuando se examina la bibliografía internacional la visión del asunto cambia. Los estudios al respecto se multiplican. No por casualidad, el de los repertorios de oficio ha sido un tema particularmente bien estudiado en la Toscana y en Flandes, epicentros de los dos movimientos que transformaron profundamente el arte europeo de la época y, por lo mismo, territorios privilegiados en esta disciplina académica desde el inicio mismo de su andadura. Ampliamente superada la fase formalista (aunque el método se siga utilizando como herramienta auxiliar para analizar obras indocumentadas, y para tratar de suplir la información que el archivo niega), bien conocidas las fuentes, y maduros los trabajos que relacionan documentos y objetos, desde los años 70 del siglo XX se han llevado a término estudios sistemáticos de la cuestión que aquí se considera dentro de un marco más amplio de investigaciones sobre los métodos de trabajo en el taller. A esto hay que

⁶¹⁶ BINSKI, *Artesanos medievales...*, p.21: 'La pintura parece, en cualquier caso, haber ganado en importancia durante los siglos XIV y XV a causa del nuevo estatus social de algunos pintores, pero también porque el papel de éstos como diseñadores de una obra ejecutada con otros materiales les hizo adquirir un prestigio del que carecían anteriormente. Así ocurrió con las vidrieras y con el diseño textil en el norte de Europa.'; Walter BENJAMIN. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*. Londres (Jonathan Cape), 1970 [1º edición en 1936], p.236: 'The greater the decrease in the social significance of an art form, the sharper the distinction between criticism and enjoyment by the public'. Y también: 'Painting simply is in no position to present an object for simultaneous collective experience, as it was possible for architecture at all times, for the epic poem in the past, and for the movie today.' (pp. 236-237); 'In the churches and monasteries of the Middle Ages and at the princely courts up to the end of the eighteenth century, a collective reception of paintings did not occur simultaneously, but by graduated and hierarchized mediation.' (p.237).

añadir la circunstancia de que precisamente en estos lugares se han conservado más ejemplos de repertorios (más dibujos, concretamente). En lo que se refiere a Italia, han quedado varios ejemplos de hojas sueltas y cuadernos (que a veces son catálogos de modelos, y a veces no), entre los que sobresalen, para la época que se está tratando, por extensión y calidad, la miscelánea atribuida a Giovannino de'Grassi⁶¹⁷, conservada en Bérghamo, y el llamado *corpus* de Pisanello⁶¹⁸, disperso entre la Biblioteca Ambrosiana, el Louvre, y el Museo Boymans-Van Beuningen de Rotterdam (hay bastantes otros, naturalmente, que se citarán por extenso en las líneas dedicadas al conjunto de los Uffizi). También han quedado sinopias en los muros que, tras el *strappo* de algunos frescos, han revelado las fases de ejecución del diseño que quedaron sepultadas tras las sucesivas capas de mortero (una circunstancia nada excepcional, si se tiene en cuenta la relevancia de la pintura mural en territorio italiano). Las campañas de restauración de algunos conjuntos emprendidas en los últimos años también se han ocupado de esto, aprovechando la oportunidad de observar desde un punto de vista privilegiado las obras para identificar marcas que delatan el empleo de plantillas y cartones, como luego se explicará. Para la pintura sobre tabla, se pueden tomar como referencia los estudios sobre el dibujo subyacente de Maria Clelia Galassi, que tienen como centro de atención preferente las obras del Primer Renacimiento⁶¹⁹. Precisamente es este aspecto el que se ha investigado con más profundidad en la pintura flamenca. Los coloquios organizados por la Universidad de Lovaina, centrados monográficamente en este tema, indagan en el trazo oculto a través de medios técnicos como los rayos X o la reflectografía infrarroja, llegando a interesantes conclusiones, sobre todo en lo que atañe a la función de los dibujos preparatorios: se suele identificar, por defecto, cualquier diseño conservado como la fase previa a una obra concreta, y en muchos casos su naturaleza es muy diferente. Las hojas y los cuadernos contienen dibujos que pueden ser tanto modelos como esbozos, eslabones de un proceso creativo que no tiene por qué tener como último objetivo una obra concreta, sobre todo a partir de principios del siglo XV. Como ya se habrá tenido la oportunidad de apreciar en las páginas dedicadas a la *mostra*, el conocimiento que se tiene del

⁶¹⁷ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 276-291 [cat. no. 26].

⁶¹⁸ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 341-356 [cat. no. 33].

⁶¹⁹ Maria Clelia GALASSI. *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*. Nuoro (Iliaso), 1998.

dibujo medieval, sea a través de documentos o sea a través de ejemplos conservados, es muy parcial, y da lugar a una taxonomía muy compleja, incluso a veces contradictoria.

Tras esta breve revisión del estado de las investigaciones sobre la materia, es tiempo ya de proceder al análisis pormenorizado de cada uno de los casos que se proponían al principio del apartado. El primero de ellos era el eventual empleo de un patrón para el dibujo de dos figuras idénticas en tablas atribuidas a Gonçal Sarrià, al menos en dos ocasiones. El hecho fue señalado por Judith Berg Sobré en su volumen sobre los retablos hispánicos entre 1350 y 1500. La autora relaciona, por una parte, una ‘Santa Lucía’ conservada en el Williams College Museum of Art de Williamstown (Massachussets) con una ‘Santa Bárbara’ que es la imagen titular del retablo de Puertomingalvo, conservado en el MNAC; y, por otra, a dos figuras de San Juan Bautista, la primera en el retablo de la misma advocación, en Ródenas (Teruel), y la segunda, conservada como pieza suelta en el Louvre, si bien se supone parte de un retablo procedente de Burgo de Osma⁶²⁰.

⁶²⁰ Judith BERG SOBRE es quien señala este último hecho en la ficha de catálogo de la ‘Santa Lucía’ conservada en Williamstown, incluida en el catálogo de la exposición *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: the Art of Fifteenth-Century Spain*. Boston, Massachussets (Isabella Stewart Gardner Museum), 1996), p.30: ‘Such shortcuts reveal something of the workshop practices in early-fifteenth-century Spain. Both pieces come from the workshop of Gonçal Peris de Sarrià, a prolific painter active in the city of Valencia during the first half of the fifteenth century. Peris is known to have repeated a figure in another instance: in two images of St. John the Baptist, one the center of a *retablo* from Ródenas (Aragon), the other from Burgo de Osma (Castile)’. Vid. también la publicación anterior de la misma autora junto a H. TRAVERS NEWTON: “*Saint Lucy* Attributed to Gonçal Peris and Workshop Practices in the Early Fifteenth Century Crown of Aragon” en *Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona, 1995, p.411.



Santa Lucía (Williams College Museum of Art) y Santa Bárbara (tabla central del retablo de Puertomingalvo, MNAC)

En el caso de las Santas, el empleo de un diseño común resulta evidente, tanto por las dimensiones de las figuras como por su forma concreta, que sólo difiere en los atributos que identifican a cada personaje. En ambas obras, además, ha quedado huella del dibujo previo en el yeso de la preparación, lo que indica que se repasaron los contornos de un cartón de taller para transportar las líneas generales de la composición a la superficie definitiva de trabajo⁶²¹. Sin embargo, la

⁶²¹ BERG, *Behind the Altar Table...*, p.43: 'Popular compositions or images could be repeated: an effigy of *Saint Lucy* by the Valencian painter Gonçal Peris repeats in pose and even in garment folds the central image of the *Retable of Saint Barbara* by the same master, suggesting the existence of a standardized form on which the attributions were varied for each particular saint. Patrons could doubtless go with a standard model, have the proper scenes plugged in from workshop pattern books for their appropriate saint, and get the whole production for a standard price'; p.55: 'In some cases, the use of incised lines was carried further. On the *Saint Lucy* by the Valencian painter Gonçal Peris, the drapery folds and the outline of the entire figure were incised into the gesso. In this case, as mentioned in Chapter 3, the lines may echo a standard shop cartoon, for Gonçal Peris' *Saint Barbara* has nearly identical incised lines' [téngase en cuenta que el trabajo de Berg Sobré es anterior a la publicación de la monografía de Aliaga Morell sobre los Peris en 1996: la autora, por tanto, aún no distingue las figuras de Gonçal Peris y Gonçal Sarrià]. Vid. también Judith BERG SOBRE. "St. Lucy" [ficha de catálogo nº5], en Judith BERG SOBRE y Lynette M. F. BOSCH. *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: the Art of Fifteenth-Century Spain*. Boston, Massachusetts (Isabella Stewart Gardner Museum), 1996), p.30: 'We can speak of the similarity of the configuration of *St. Lucy's retable* to that of *St. Barbara* because the two central effigies are not only the same size but are virtually identical except for attributes (Barbara holds her identifying tower

constatación del uso de una sola matriz no permite afirmar, por extensión, que el autor de las dos tablas fuera el mismo. Aliaga Morell, en su catalogación de la obra documentada, conservada o atribuida a los Peris, no cree que la ‘Santa Lucía’ de Williamstown -hasta donde se sabe, procedente del convento de Santa Clara de Úbeda, donde se conservaba temporalmente transformada en Santa Cecilia- sea de mano de Sarrià, y prefiere adscribirla a su círculo⁶²², a diferencia de Berg, quien sí la considera suya. La divergencia de pareceres se mantiene en lo que respecta a las piezas conservadas en Ródenas y París. Aliaga, además, vincula a estos dos ejemplos otro más, un bordado, incluido en el frontal de Benassal, que luego se examinará con detenimiento⁶²³.

Hasta donde se conoce, éstas serían las únicas obras que documentan de modo cierto el empleo de una plantilla en la pintura del Gótico Internacional en Valencia. Judith Berg añade un ejemplo que, si no es estrictamente comparable, resulta ilustrativo: la escena de la Presentación en el Templo incluida en el retablo de la Virgen en la iglesia de San Esteban (Banyoles, Girona) -fechado en 1437 y obra de Joan Antigó- resulta ser una copia de otra composición del mismo tema incluida en las *Horas de Bruselas* del Duque de Berry (Biblioteca Real de Bélgica, ms. 11060-61), pintadas dos décadas antes, y atribuidas últimamente al círculo más próximo a Jacquemart de Hesdin, si no a él mismo⁶²⁴. Todavía más oportuna es la

instead of a plate with eyes). When the *St. Lucy* was recently restored, it was noted that outlines of the figure were incised into the gesso layer. Similar lines were incised into *St. Barbara*, suggesting that a common cartoon was used for both, the attributes being changed to suit the saint’. Por último, cabría añadir a esto H. TRAVERS NEWTON. “The Restoration of the St. Lucy Panel”, en H. TRAVERS NEWTON y Judith BERG SOBRE. “*Saint Lucy* Attributed to Gonçal Peris and Workshop Practices in the Early Fifteenth Century Crown of Aragon” en *Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona, 1995, pp. 412-416. El autor, que declara haber iniciado el estudio de la tabla en 1983, afirma que en el momento de publicación del texto -1995- no hay análisis químicos de pigmentos referentes a pinturas valencianas de principios del siglo XV (‘There is no comparable pigment analysis or early fifteenth century Valencian painting’: p.413, nota 22), estableciendo como paralelo más próximo el examen del Tríptico de Acqui de Bartolomé Bermejo, realizado por varios restauradores italianos en 1987. Como se tendrá oportunidad de apreciar más adelante, el panorama ha cambiado significativamente en los últimos años.

⁶²² Sobre las piezas citadas aquí, vid. ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, pp. 109-110 (‘Santa Lucía’), pp. 101-103 (‘Santa Bárbara’), pp. 110-112 (‘San Juan Bautista’ de Burgo de Osma), pp. 112-113 (‘San Juan Bautista’ de Ródenas); sobre la cuestión de la autoría, vid. p.110: ‘Segons la nostra opinió, el fet d’emprar una fórmula de l’obrador de Gonçal Sarrià no implica necessàriament que l’obra siga del mestre. En altres obres, com ara el sant Joan de Ródenas i el del Museu del Louvre, segueixen exactament un mateix patró i d’ells no es pot dir que són de la mateixa mà’.

⁶²³ Joan ALIAGA MORELL. “Frontal de altar” [ficha de catálogo n°19], en Mauro NATALE (comisario) *El Renacimiento Mediterráneo...*, pp. 223-224.

⁶²⁴ BERG, *Behind the Altar Table...*, p.211; p.255: “Though painters in other regions of Spain (as elsewhere in Europe) sometimes used paintings and prints from other countries as bases for their compositions, the example from Banyoles is the only concrete one of a composition drawn from a

noticia, bien conocida por los historiadores, de la petición que hace Martín el Humano en 1406 al obispo de Lérida, al que escribe dos cartas demandándole las pinturas sobre pergamino de pequeño tamaño que reproducen los ángeles de la capilla de San Miguel del Palacio de Aviñón, a fin de utilizarlas como modelo para una capilla⁶²⁵. Aunque esto no constituya una prueba del uso de patrones para trasladar el diseño de un medio a otro -la iluminación de manuscritos, la pintura de retablos, y la decoración mural utilizan escalas muy diferentes-, sí se trata de una demostración, en un ámbito geográfico cercano, del empleo de repertorios de oficio, de la amplia (y relativamente rápida) circulación de dibujos que expandían el conocimiento de obras valiosas y concretas (una prueba fehaciente, y no el eco de una influencia formal).

Si bien no es posible encontrar casos parecidos a éste en la pintura que se hace en estos años en Valencia, sí es posible añadir varias noticias que complementan lo anterior. Dos documentos, particularmente, se refieren a obras de envergadura, y uno de ellos implica directamente a Gonçal Sarrià. El 20 de agosto de 1431 el Cabildo de la catedral de Valencia acuerda realizar los guardapolvos del retablo mayor, y delega en Joan Çanon, presbítero y *sotsobrer* de la Seu en ese año, la gestión del encargo. El proceso, recogido en los *Llibres d'Obra*, se extiende desde el 17 de septiembre siguiente hasta el 24 de diciembre de 1432, cuando se realizan los últimos pagos⁶²⁶. La revisión de la serie resulta interesante en grado sumo por varios motivos. En primer lugar, se trata de un

manuscript illumination'; Joan MOLINA I FIGUERAS actualiza la referencia y la contextualiza en el ámbito de las influencias internacionales de la pintura gerundense en el cuarto decenio del siglo XV: "Retaule de la Verge de l'Escala" [ficha de catálogo], en MOLINA I FIGUERAS (ed.). *Bernat Martorell...*, pp. 80-81.

⁶²⁵ Chandler Rathfon POST. *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Massachussets (Harvard University Press), 1930, vol. II, p.188: "The king Martin the Humane, who had lived in Sicily for four years before his accession in 1395 and lingered there afterward for a year and a half more, probably brought with him to eastern Spain a taste for Italian art. Two letters of his to the Bishop of Lérida, dated 1406, have come to light, requesting the prelate to have small, miniature-like copies made on parchment of paintings of angels in the chapel of St. Michel in the palace at Avignon (probably the chapel under this invocation in the Tour de la Garderobe, where traces of painting by Matteo da Viterbo or his followers remain. The sovereign's purpose was that they might be used as models for decoration of a chapel of his own dedicated to the same captain of the heavenly host' [también citado en A. DE BOSQUE. *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*. París (Éditions du Temps), 1965, p.31]. Cfr. también Francesca ESPANYOL BERTRAN. "Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la capilla de los ángeles del palacio papal", en Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ y Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO (eds.). *El Mediterráneo y el arte español. Actas del IX Congreso del CEHA*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1998, pp. 58-68.

⁶²⁶ Documentación transcrita íntegramente en ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, pp. 195-199 (doc.45).

registro paralelo al de la documentación notarial, que también existió, y hace caer en la cuenta de que los acuerdos ante notario eran actos puntuales, episodios aislados (aunque, desde luego, relevantes) en una tupida red de pequeñas transacciones económicas y relaciones interprofesionales que no quedan reflejadas en contratos y ápoas, y que fueron tan reales como los actos que se derivan de protocolos y notales. En este sentido, los libros de obra catedralicios son especialmente valiosos, porque explicitan lo que la práctica notarial ahorra, si bien en un marco por entero excepcional como es el de la obra artística promovida por la Seu. En las notas de Joan Çanon se recoge por menudo la intensa labor de mediación que llevó a cabo, comprando materiales, supervisando el transporte de tablas y bancos de trabajo, y pagando a operarios. Por supuesto, es éste un caso particular en el que la figura del comitente está bien presente, y su intervención en el encargo sobrepasa con mucho lo que el común de los patronos haría habitualmente. Lo importante, sin embargo, es que el pintor escogido para llevar a término la obra es Gonçal Sarrià, y que el exordio de las notas relacionadas con la comisión, el mismo día 17 de septiembre de 1431, es: ‘Comprí aquesta jornada per a n Goçalbo Sarrià, pintor, una mà de paper de la forma major per a deboxar los patrons de les ymatges que se havien a fer en les dites polseres que costa III ss’⁶²⁷. El primer paso del proceso, justamente, consiste en el diseño de modelos por parte del mismo Sarrià, quien, además de saber utilizarlos, es capaz de generarlos para un cliente exigente y rico. La interpretación del sentido de ‘patrons’, a pesar de todo, no es unívoca: pueden ser plantillas, efectivamente, pero también pueden ser dibujos de presentación que iban a ser sometidos al examen del presbítero *sotsobrer*. Hay dos hechos claros: la obra se pinta en casa de Sarrià, y su mujer y los jóvenes que estaban a su servicio participaron de modo muy significativo, pues se les gratifica particularmente con quince florines de Aragón por mandato del Cabildo el día 24 de diciembre de 1432, fecha de los pagos finales, en presencia de

⁶²⁷ *Ibidem*, p.196. BERG SOBRE también señala el dato en *Behind the Altar Table...*, p.55: ‘No Spanish shop cartoons survive from the fourteenth or fifteenth centuries, though repeated compositions such as the Saint Lucy and Saint Barbara suggest their existence. In other instances, masters made cartoon drawings to be used by their workshops for a specific project. For example, in 1431 Gonçal Peris is documented as purchasing paper ‘of the large form to draw the cartoons of the images that are to be made on the *guardapolvos* of the high altar’ of Valencia Cathedral’. La noticia fue publicada en primer lugar por SANCHIS SIVERA (*La Catedral de Valencia*, p.543), si bien fue dada a conocer aisladamente.

Francesc d'Aries, canónigo y pavorde⁶²⁸. Así, la posibilidad de que el cabeza de taller proporcionara plantillas para uso de los demás trabajadores del obrador no es del todo inverosímil. Por contra, el hecho de que sea Çanon el que compre el papel para dibujar los patrones da que pensar, puesto que sólo abastece a Sarrià de las materias más ricas: el soporte, que ya está hecho; oro y plata, que compra a varios batihojas (Vicent Boni, Bertomeu Carbonell); y pigmento azul de Alemania, que vende el mismo Domingo Adzuara (28 de septiembre de 1432⁶²⁹). Que el presbítero se preocupe de algo tan prosaico como proporcionar enseres básicos de trabajo tampoco parece muy plausible, ya que parece ocuparse de materias que al mismo Sarrià le resultaría gravoso comprar por sus propios medios (y más teniendo en cuenta que se trata de una obra que se ha contratado sin precio fijo, por la que finalmente se le retribuye con 1100 sueldos, '*com encara no y agüés preu fet*'⁶³⁰). No hay huellas en el listado de Çanon de pigmentos comunes, ni de herramientas, lo que coloca en una difícil tesitura la hipótesis de la compra de papel para su usura en el proceso de elaboración de las figuras (los patrones, se agujereasen o no, quedarían seguramente maltrechos, por lo que resulta complicado encajar esto en un contexto donde la reutilización de materiales para economizar recursos era la norma). Apartando ya la cuestión del verdadero sentido de la palabra '*patrons*', es necesario señalar el interés de la mención explícita de la mujer de Gonçal Sarrià, Margarida, como participante en el trabajo de pintura de los guardapolvos. El Cabildo debió quedar especialmente satisfecho con el aspecto de la obra terminada, puesto que de él parte la iniciativa de pagar quince florines de Aragón, como se ha apuntado antes, '*per strenes*' a la esposa de Sarrià y a sus ayudantes. No es la primera vez que asoma en la documentación valenciana bajomedieval la actividad artística de una mujer (recuérdese, por ejemplo, el caso del bordado de las orlas del paño de la Cofradía de Santa María de la Seu, al que cabría añadir ahora la figura de Isabel Cervelló, alias Na Fenollosa, '*magistra operandi crespinas sive capells de fil d'or*'⁶³¹). Se sabe ya que el trabajo femenino no solía estar

⁶²⁸ ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, p.198: 'Item doni e paguí més al sobredit en Goçalbo Sarrià per manament dels honorables senyors de capítol per a que donas per strenes per rahó de la dita obra a madona sa muller e als seus jovens quinze florins d'Aragó, valents àpoqua en poder d'en Jacme de Montfort notari CLXV ss'.

⁶²⁹ *Ibidem*, p.197.

⁶³⁰ *Ibidem*, p.198.

⁶³¹ ARV, *Protocolos*, Bertomeu Ecrivà, 18 de enero de 1455 (referencia proporcionada por Vicente Graullera Sanz).

reconocido jurídicamente, aunque existía, eminentemente ligado al ámbito familiar. La capacidad individual de cada una de las mujeres que aparecen participando en una empresa artística es muy difícil de estimar, igual que es difícil de discriminar la labor de los oficiales, o de los jóvenes ayudantes a los que se cita junto a la esposa de Sarrià. Lo que sí se puede afirmar es que contribuyeron a que la obra fuera excelente participando en labores que se tenían como propiamente pictóricas. En suma, contratos y ápoocas son una fuente valiosa, pero del todo parcial para estudiar la práctica artística bajomedieval, ya que sólo reflejan dos actos de los muchos que conformaban el proceso de elaboración de una obra. En los encargos y pagos realizados ante notario participan exclusivamente los comitentes y el cabeza de taller, dando lugar al espejismo engañoso de la autoría individual. Afortunadamente, los registros documentales conservados en Valencia son abundantes, y se hacen eco de subcontratas, colaboraciones y encargos que se confían sucesivamente a varios operarios, lo que contribuye a desvanecer la ilusión de la obra autógrafa (excepto en los casos en los que se exige que sea el maestro quien ejecute determinadas partes ‘de su mano’). Por último, resta preguntarse sobre la formación de la mujer de Gonçal Sarrià. Salvo en muy contadas ocasiones, el aprendizaje menestral femenino no deja huella en los archivos, a diferencia del servicio doméstico, profusamente documentado⁶³². De nuevo, el tirocinio debió tener lugar en el hogar paterno o en el hogar matrimonial. En el caso de Margarida, nada se sabe, excepto que tenía una hermana llamada Caterina y un sobrino, hijo de ésta, llamado Antoni Dalmau, a los que deja cien sueldos en su testamento⁶³³. No es posible saber si estos últimos mantenían algún tipo de vínculo familiar con Lluís Dalmau. Si así fuera, el dato ayudaría a anclar algo más la escurridiza figura del pintor valenciano, y abriría la posibilidad de que las dos hermanas procedieran de algún medio ligado a la profesión, donde al menos Margarida adquiriría alguna de las destrezas que después le valieron la recompensa del Capítulo. De todas formas, esto no deja de ser una idea que, aunque sugerente, no tiene ningún respaldo documental que la avale.

⁶³² Probable excepción, si la palabra ‘discipulam’ significa ‘aprendiz’: Benvenguda, hija de Pasqual Sabater, se compromete con Joan de Vargues, polainero, ‘in ancillam et discipulam vestram’ por nueve años (ARV, *Protocolos*, Guillem Cardona, 22 de febrero de 1404). Al final del periodo cobrará veinticinco libras, de las que sus padres han tomado en préstamo ya veinte (los progenitores reconocen la deuda en documento aparte).

⁶³³ ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, p.223 (doc.66)

La segunda noticia que documenta en Valencia el empleo de patrones en obras de envergadura es una relación de pagos a los operarios que trabajaron en la pintura de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral en 1432. Otra vez, el inicio de los trabajos está vinculado a la compra de papel: 'Ítem aquesta matexa jornada compri per als pintors qui havien a pintar la capella V mans de paper de la forma real per a fer los patrons deboxats dels angels de la cuberta que costaren a raó de III sous la mà, fan per tot XV ss.' La fecha de esta referencia en el *Llibre d'Obra* es el 8 de julio. Al día siguiente 'començaren a obrar pintors en lo capítol per traçar e deboxar angels en papers'. Estos pintores fueron Miquel Alcanyís, Felip Porta y Berenguer Mateu. A cada uno de ellos se le pagaron seis sueldos por su trabajo⁶³⁴. De nuevo, se está ante el interrogante de la verdadera función de los patrones. La superficie de dibujo se quintuplica respecto al modelo que García Sarrià dibujó para los guardapolvos del Retablo Mayor diez meses antes⁶³⁵. A pesar de esto, las dimensiones reales de las figuras de la bóveda debían superar, con mucho, las de los dibujos que se hicieron, por lo que cabe eliminar la posibilidad de los diseños fueran una plantilla a tamaño natural que sirviera para el transporte de la composición al muro. Se trataría más bien del planteamiento inicial del trabajo, abordado de forma común por los tres operarios, o quizás también de manera competitiva, con el objeto de que el Cabildo escogiera la mejor opción. Los tres pintores citados son más o menos conocidos, sobre todo el primero, documentado en Valencia, Mallorca y Barcelona, colaborando con profesionales de primera fila como Nicolau. A pesar de todo, su *corpus* de obras está todavía por definir con claridad⁶³⁶. La huella de Porta y Mateu, sin embargo, es mucho más evanescente. De Felip Porta poco se sabe, excepto que fue hijo del barbero del Obispo (lo que quizás facilitaría su acceso al encargo catedralicio) y que subcontrató, junto a Joan de Casa, un retablo a Miquel Alcanyís y Bertomeu Pomar⁶³⁷. Tampoco se conoce mucho de Berenguer Mateu, quien era dueño de la parte más interesante de la

⁶³⁴ *Ibidem*, p.202 (doc.49).

⁶³⁵ A pesar de que en el caso del guardapolvos se compra papel 'de la forma mayor' y en el caso de los ángeles de la cubierta se compra papel 'de la forma real', el precio de una mano es el mismo en las dos ocasiones (tres sueldos), por lo que cabe suponer que tenían medidas parecidas. Cabe la posibilidad, no obstante, de que se tratara de papeles de calidad diferente, o de forma distinta.

⁶³⁶ Para una revisión de la figura de Alcanyís, vid. Matilde MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia (Universitat de València), 2008, pp. 159-165.

⁶³⁷ *Ibidem*, p.293 (documento 27).

herencia de Andreu Garcia, en lo que a los propósitos de esta tesis se refiere. Esta escasez de datos contrasta con el reconocimiento implícito que supone el pago por generar modelos en un encargo de tanto relieve como el de la capilla mayor de la Catedral, fuera cual fuese la verdadera naturaleza de los dibujos. Alcanyís, Porta y Mateu, de igual modo, siguen cobrando seis sueldos (el salario máximo) a lo largo de toda la campaña pictórica. A ellos se añade Goçalbo Sarrià (a veces aparece como Garcia Sarrià) con regularidad y, eventualmente, Francesc Maysó y Joan Esteve. La obra, en efecto, debió ser de gran envergadura, pero resultó de corto vuelo, puesto que en 1472 se está emprendiendo ya otro proyecto vinculado a Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio tras el incendio que asoló la capilla mayor en 1469, destruyendo el trabajo del equipo de Sarrià. Independientemente de la fortuna final de estas pinturas murales, el Cabildo debió elegir cuidadosamente a los profesionales más capaces presentes en Valencia en los años 30 del siglo XV, y disponibles para abordar la empresa: siendo Jaume Mateu tal vez demasiado viejo, estando Dalmau ausente en Flandes, resultando Jacomart quizás aún no demasiado conocido, y no documentado Reixac en la ciudad por esos años, Alcanyís, Porta y Berenguer Mateu fueron al final los contratados. La decoración de la bóveda de la cabecera de la Catedral se presenta, pues, como la gran obra crepuscular de la segunda generación del Gótico Internacional en Valencia, por lo que tiene de conjunta y por su rápido ocaso ígneo sólo tres decenios después de su terminación. El único cabo suelto sería la exclusión de Gonçal Sarrià de esta tarea de diseño, explicable en parte si se atiende a los múltiples encargos que asume en esos meses relacionados con el culto catedralicio (entre ellos, la pintura de los guardapolvos del Retablo Mayor).

No hay datos concretos sobre cómo se traspusieron al muro los dibujos realizados por Miquel Alcanyís, Felip Porta y Berenguer Mateu (o por uno de ellos, si el encargo era en realidad una prueba, aunque se sospecha que de ser así se habría documentado en el *Llibre d'Obra* de alguna manera). Los diseños se transportaron a la pared de la bóveda de la Capilla Mayor, ciertamente, pero no se dice cómo. El silencio de las fuentes sobre esta cuestión es reiterativo, tanto en territorio hispánico como en ámbito internacional, así como el hermetismo

referente a la concepción primera de este tipo de composiciones⁶³⁸, de lo que este caso sería un raro ejemplo. Fuera de la evidencia del dibujo inciso en algunas tablas, las pruebas físicas de la existencia de plantillas son pocas, y se obtienen, en lo sustancial, a través del estudio de las sinopias (en Italia, sobre todo), y del análisis del dibujo subyacente, que revela el empleo de patrones y dibujos perforados que facilitaron el trasvase de un diseño a la superficie definitiva de trabajo⁶³⁹. Desde luego, esta extinción casi total se explica fácilmente atendiendo al carácter provisional de estos dibujos, hechos en materiales perecederos, usados repetidas veces y en ocasiones agujereados para poder ser estarcidos. Sí existe un caso, anecdótico si se quiere, de la pervivencia de una plantilla: en la campaña de restauración de las pinturas trecentistas del *Cappellone* de San Nicolás, en Tolentino, dentro de un agujero del andamiaje, se encontró el patrón encerado de una mano⁶⁴⁰. Naturalmente, este hallazgo se enmarca en un contexto bien particular como es el italiano, con una larga trayectoria de estudios académicos relacionados con la recuperación de conjuntos de pintura mural. Es en este medio donde se han dado las principales reflexiones sobre qué medios concretos se utilizaron para el transporte de diseños al paramento. Parece que hay consenso en afirmar que el estarcido (*'spolvero'*, como lo llama Cennini) era la técnica más habitual en la Baja

⁶³⁸ Barbara DODGE. "The Role of the Sinopie in the Traini Cycle in the Camposanto, Pisa", en OS, H.W. van; ASPEREN, J. R. J. van (eds.). *La pittura nel XIV e XV secolo; il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte [Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 3]*. Bologna (CLUEB), 1983, p.128: 'One of the most controversial questions raised in previous research on mural painting techniques is whether late medieval artists used small scale drawings and models as sources for their *sinopie* and frescoes. Historical sources such as Cennino make no comment about the use of *modelli* for frescoes, so the modern art historian must reconstruct the full working processes of late medieval fresco painters inductively, using the available evidence of extant small scale drawings, *sinopie* and frescoes.'

⁶³⁹ En este punto hay que advertir que no debe tomarse la utilización de plantillas como un sinónimo de copia de otra obra: en muchas ocasiones se empleó también para llevar a la superficie de trabajo definitiva un diseño original. Catheline PÉRIER-D'ETEREN explica la cuestión en referencia al uso del estarcido en el taller de Gerard David ["Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XVe siècle". *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n° 19 (1982-83), pp. 87-88]: 'En effet, si David utilise des dessins à échelle définitive pour situer la composition, puis la reproduire, la présence d'un dessin au poncif dans une peinture ne révèle pas nécessairement la copie. Ce type de dessin, au contraire, ferait partie intégrante du processus de création, qui s'élabore par étapes: exécution du dessin autonome, perforation des tracés et - simultanément sans doute- fabrication du poncif, réalisation partielle ou totale du dessin au poncif, complété, précisé ou corrigé ensuite au moyen d'autres outils, et enfin exécution picturale. Cet emploi courant du poncif par David lui-même expliquerait l'exploitation par son atelier, et plus tard par celui d'Isenbrant, de copies réalisées grâce à cette technique et inspirées de la production de David.'

⁶⁴⁰ Intervención de Aldo ANGELINI en el coloquio posterior a la contribución de Alfio DEL SERRA. "Sodoma a Monteoliveto Maggiore e discussioni su tecniche miste, pigmenti e cartoni (ca. 1505-1508)", en BORSOOK, Eve; SUPERBI GIOFFREDI, Fiorella (eds.). *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*. Florencia (Siliana), 1986, p.64.

Edad Media, y el cartón, la más usada del Cinquecento en adelante, con un momento de transición a fines del siglo XV en el que se utilizaban ambos recursos casi indistintamente⁶⁴¹. Sin embargo, hace tiempo que Shigeru Tsuji precisó el verdadero sentido de la palabra ‘cartón’ en italiano, que no significaba en origen ‘papel grueso’, sino ‘papel grande’⁶⁴², y que se empleaba tanto en el estarcido como en el calco. Esto es: al ‘*spolvero*’ le sucedería el ‘*ricalco*’, y no el ‘*cartone*’, que se usaría en un caso y en otro, porque en las dos técnicas es indispensable el diseño en un soporte de grandes dimensiones⁶⁴³. Así, en la cubierta de la Capilla Mayor de la catedral de Valencia se debe dar por seguro el empleo de lo que actualmente se concibe como ‘cartón’, junto a una combinación de procedimientos diversos para trasladar los ángeles dibujados en papel al revoco de la pared: la pulsación de cuerdas impregnadas en algún tipo de pigmento en polvo para cuadrricular la superficie y situar correctamente la composición, el trazo a mano alzada, las plantillas, o el estarcido. Poco más se puede aseverar respecto al uso de patrones en Valencia entre 1370 y 1450 observando las obras *de visu* o recurriendo a la documentación.

En el caso de la pintura se pueden precisar más datos, sin embargo, empleando la reflectografía infrarroja, que desvela el dibujo que subyace bajo la película pictórica⁶⁴⁴. Como ya se ha señalado anteriormente, las investigaciones de

⁶⁴¹ Intervención de Ugo PROCACCI en el coloquio posterior a la contribución de DEL SERRA. “Sodoma a Monteoliveto Maggiore...”, p.63: ‘Ad un certo momento lo spolvero sparisce: nel ‘500 può darsi che il qualche caso sia stato usato. Il cartone comincia ad essere di uso comune sino dalla fine del ‘400, lo si trova sempre dal ‘500 in poi; alla fine del ‘400 possiamo trovare l’uso dell’una e dell’altra tecnica, salvo qualche eccezione.’

⁶⁴² Shigeru TSUJI. “Il ‘cartone’ non era spesso: il vero significato del cartone da pittura”, en OS, H.W. van; ASPEREN, J. R. J. van (eds.). *La pittura nel XIV e XV secolo; il contributo dell’analisi tecnica alla storia dell’arte [Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’Arte, 3]*. Bologna (CIHA), 1983, pp. 155-156: ‘Nel Cinquecento e Seicento, tutti intendono il ‘cartone’ come dei fogli incollati insieme per ottenere carta di maggiore dimensione, e non specificano mai lo spessore e la qualità di tale carta, né adoperano alcun aggettivo della sorta di ‘pesante’ o ‘spesso’. Questo fatto significherebbe che, i fogli della carta da disegno i quali venivano normalmente usati si incollavano allo scopo di avere non una ‘carta spessa’ ma una ‘carta grande.’

⁶⁴³ *Ibidem*, pp. 157-158: ‘Cennino Cennini riferì soltanto lo ‘spolvero’ e non il ‘cartone’. Vasari non riportò lo ‘spolvero’, ma il ‘cartone’ ed il modo di ‘ricalcare’. Perciò gli studiosi odierni sarebbero venuti a credere in modo semplice che il ‘cartone’ segua allo ‘spolvero’, e che questo ‘cartone’ venga adoperato solo per il ‘ricalco’. Ma in realtà, il ‘cartone’ si adoperava ugualmente anche per lo ‘spolvero’. Cioè la storia del ‘cartone’ dovrebbe essere cominciata con lo ‘spolvero’ e continuata con il ‘ricalco’. Pertanto l’inizio della storia del cartone dovrebbe essere considerato più precedente nel tempo di quanto non ritengano gli studiosi moderni.’

⁶⁴⁴ La técnica fue puesta a punto por J. R. J. Van Asperen De Boer a fines de la década de los años sesenta: vid., del mismo autor, “Infrared Reflectograms of Panel Paintings”, en *Studies in Conservation*, 11 (1966), pp. 45-46. Las innovaciones más recientes, en Duilio BERTANI, “Últimos avances en el campo de los dispositivos de reflectografía infrarroja” [Carmen GARRIDO; Duilio

este tipo se han desarrollado en primer lugar y especialmente en lo tocante a la pintura del Renacimiento italiano y a las tablas flamencas del siglo XV. El liderazgo inquestionable, en este sentido, ha sido durante muchos años de la Universidad Católica de Lovaina, cuyo *Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques* ha organizado Coloquios sobre el asunto desde 1975 hasta 2009. El estudio de esta cuestión era particularmente perentorio en el caso de la pintura flamenca, ya que a la excepcional calidad media de ésta se suma el gran número de cuadros que reproducen con exactitud el mismo tema, y la llamativa ausencia de diseños preparatorios que pudieran arrojar alguna luz sobre el interrogante de la autoría y de la técnica de reproducción empleada⁶⁴⁵. En lo que a Italia se refiere, se han conservado muchos más dibujos, preparatorios o terminados, que contribuyen a esclarecer algo más los aspectos anteriores. A pesar de esto, se ha emprendido con empeño el estudio del dibujo subyacente, ligado este afán, tal vez, al tradicional interés por la 'idea' de la historiografía que se ocupa de este periodo, y por la especial relevancia que la construcción perspectiva tuvo en la época⁶⁴⁶.

BERTANI (comisarios). *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible [Museo de Bellas Artes de Valencia, julio-octubre de 2010]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010, pp. 40-47]. Maryan W. AINSWORTH dió cuenta en 1990 de una nueva técnica que comenzaba a avanzar en la dirección que se ha seguido posteriormente: ("Northern...", p.5): 'a new method of assembling infrared reflectograms by computer has provided documents of higher quality and greater accuracy, revealing the underdrawing free of the tonal and geometric distortions inherent in the infrared vidicon system and eliminating the patchwork photo montage effect that often interferes with the evaluation and appreciation of the underdrawing'.

⁶⁴⁵ Un buen resumen del problema, en AINSWORTH, Maryan W. "Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View", en AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (eds.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York, (Yale University Press), 1998, p.207: 'It is largely because they served such a utilitarian role in Netherlandish workshops of the fifteenth and early sixteenth century that relatively few of these drawings remain: as working drawings they were fragmentary and most unlike the highly finished designs so admired and preserved by collectors of a later age. In addition, repeated handling destroyed many sheets, which were simply replaced by new ones made as substitutes. Furthermore, northern Netherlandish artists often appear to have composed their designs directly on the grounded panel, thereby limiting the number of working drawings made in preparation for the painting. In this their practice seems to have differed from that of their Italian counterparts, whose sheets survive in far greater numbers.// The paucity of extant drawings (only one or two ascribed to the most noted artists of the day remain), very few of which are signed and dated, makes the problem of attribution particularly thorny. Also controversial is whether certain drawings were made preparatory to a painting or copied after it as a record of a motif or pattern meant for reuse. In both regards, the underdrawings beneath the painted layers on the panel, which is often executed in the artist's most personal style, provides helpful clues.' Una revisión reciente de la cuestión, en Susie NASH. *Northern Renaissance Art*. Oxford (Oxford University Press), 2008, especialmente pp. 54-67 (capítulo 5: 'Physical Evidence and Technical Examination').

⁶⁴⁶ Vid., además del libro de Maria Clelia GALASSI [*Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*. Nuoro (Ilisso), 1998], los estudios de Carmen BAMBACH sobre la cuestión, sobre todo *Drawing and painting in the Italian Renaissance Workshop: theory and practice, 1300-1600* [Cambridge (Cambridge University Press), 1999].

En ámbito hispánico los trabajos pioneros iniciados por Carmen Garrido en el Museo del Prado a partir de la década de los 80 del siglo XX⁶⁴⁷ han continuado después en otros centros como el Museo de Bellas Artes de Valencia, a través de los estudios de Pilar Ineba. Felizmente, la redacción de esta parte de la tesis está coincidiendo con un interés particular por la materia, explicitado en la publicación de dos catálogos de exposiciones centradas en el examen del dibujo subyacente que han tenido lugar recientemente en Madrid y Valencia: *El trazo oculto*⁶⁴⁸, relativo a la pintura de los siglos XV y XVI (en el Cuatrocientos hispano, que es el ámbito más próximo a esta investigación, las obras revisadas son exclusivamente hispanoflamencas, el campo de trabajo preferente de Carmen Garrido) y *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*⁶⁴⁹, que es el que más significación tiene para lo que aquí se está intentando indagar. Antes de reflexionar sobre las aportaciones de esta última exposición, cabría preguntarse la razón que explica (puesto que también es posible hacer una reflectografía –rudimentaria– de lo que subyace en la proyección social de determinadas vertientes de la Historia del Arte) el reciente interés por los métodos científicos aplicados al examen de las obras: desacralizados ya este tipo de objetos, el acta de defunción de su aura firmada por Walter Benjamin hará pronto un siglo, y habiendo proliferado últimamente la exhibición de series de ficción televisivas en las que la Ciencia proporciona la clave que resuelve crímenes y despeja incógnitas médicas, utilizando para ello imágenes compuestas informáticamente para mostrar lo que la vista no alcanza a percibir, resulta lógica la aproximación a las reliquias del pasado desde una perspectiva igualmente científica e inquisitiva, que reclama la autopsia de estas piezas, porque su aspecto externo casi ha perdido su valor y ya no hay vida en ellas. Así, se muestran imágenes en los informativos de un Crucificado en un TAC, o de la epidermis nueva, recién operada, de una pintura. Y es en este sentido en el que

⁶⁴⁷ María del Carmen GARRIDO. “Géographie et chronologie du dessin sous-jacent en Espagne”, en VEROUGSTRAETE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (eds.). *Géographie et chronologie du dessin sous-jacent [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1989, p.163: ‘... ce n’est qu’à partir de 1980, qu’un groupe restreint a commencé en Espagne l’étude du dessin sous-jacent...’.

⁶⁴⁸ Gabriele FINALDI; Carmen GARRIDO (eds.). *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI [El Prado, del 20 de julio al 5 de noviembre de 2006]*. Madrid (Museo Nacional del Prado), 2006.

⁶⁴⁹ Carmen GARRIDO; Duilio BERTANI (comisarios). *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible [Museo de Bellas Artes de Valencia, julio-octubre de 2010]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010.

las investigaciones académicas sobre el dibujo subyacente pueden hacer contacto con la sensibilidad de un público expuesto de manera cotidiana al examen de la realidad con unas técnicas que superan de largo las capacidades del ojo humano.

La exposición *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*, abierta en el Museo de Bellas Artes de Valencia entre julio y octubre de 2010, es prueba de lo anterior. No se puede obviar, en este punto, el innegable ascendiente que tuvo sobre la muestra valenciana la celebrada en El Prado cuatro años antes, titulada *El trazo oculto*. La exhibición de 2010 viene a ser un *aggiornamento* de la anterior, fuera de una sede tan disputada como son las salas de El Prado, y es un fruto más de la larga colaboración entre el Gabinete de Documentación Técnica del Museo de El Prado y el Centro de Reflectografía Infrarroja y Diagnóstico de Bienes Culturales de la Universidad de Milán, al que después se sumó el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y el Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia, en el que Pilar Ineba ya había comenzado a trabajar en esta misma dirección algunos años antes. La visita a la exposición y la lectura del catálogo resultaron sumamente instructivas, y son de particular relieve para la investigación sobre los repertorios de oficio en Valencia entre 1370 y 1450, ya que integran fichas de catálogo (en realidad, estudios) sobre casos específicamente locales, realizados todos ellos por Pilar Ineba. Además, la revisión de los breves ensayos que anteceden al catálogo en sí ha sido útil para reflexionar sobre los límites del uso de la reflectografía infrarroja. Resulta conveniente ahora, pues, exponer una serie de consideraciones de orden teórico (que se desprenden del catálogo, pero no sólo de él) antes de pasar a la exposición de los resultados de los análisis técnicos.

En primer lugar, es preciso advertir que la documentación proporcionada por medios que se podrían denominar con justeza científicos también está sometida a interpretación por parte de los investigadores, y por tanto debe ser analizada con cautela⁶⁵⁰. Igual que la seguridad de las conclusiones a las que se puede llegar mediante el empleo de la reflectografía es relativa, también existen límites en la técnica misma. En primer lugar, deben darse dos condiciones para que pueda verse el dibujo subyacente: la existencia de una capa pictórica permeable a los infrarrojos

⁶⁵⁰ Susie NASH. *Northern Renaissance Art*, p.55: 'Although technical findings may be termed scientific, they are no less open to interpretation than documentary evidence, and their limitations as well as their potential must be understood'.

y la presencia de un dibujo impermeable a ellos. Del mismo modo, si el pintor repasa los contornos de las formas en negro, no es posible saber cómo ha trabajado en los sustratos anteriores, a menos que haya habido modificaciones, ya que las líneas de película pictórica y dibujo coincidirían⁶⁵¹. Además, algunos detalles perfilados en tonos oscuros también podrían confundirse en la reflectografía con un dibujo subyacente, con lo que habría que comparar detenidamente fotografías e imágenes obtenidas con IR⁶⁵². Éste, por tanto, es un instrumento de trabajo que hay que saber utilizar e interpretar de manera adecuada. En concreto, se le atribuyen dos capacidades especialmente valiosas: ser un observatorio privilegiado del proceso creativo, cuando el dibujo es de invención (pronto se ha revelado que no es tan cómodo como una estación ornitológica desde la que contemplar tranquilamente el vuelo de la imaginación del pintor, ya que la recuperación de este acto cogitativo es muy parcial: los procesos que ponían de manifiesto el ingenio y el artificio del autor para componer escenas tenían lugar en otra parte); y constituir una clave para la identificación de varias manos dentro de una empresa artística colectiva (sobre el fenómeno de la autografía ya se ha reflexionado anteriormente).

Antes de abordar el examen de los estudios de Pilar Ineba sobre tablas valencianas, es conveniente resumir algunos conceptos básicos sobre el dibujo subyacente que facilitarán la comprensión de los párrafos posteriores⁶⁵³. Para empezar, es necesario ubicarlo con exactitud. En caso de poderse localizar, se suele encontrar entre la preparación de la tabla y la imprimación. En ocasiones puede situarse sobre esta última capa, aunque es una circunstancia muy poco habitual. Las técnicas de ejecución difieren poco de las que se emplean en otros dibujos exentos sobre diferente soporte⁶⁵⁴: se puede trabajar en seco (carboncillo, lápiz y diferentes puntas metálicas), con medios fluidos (pluma, por ejemplo), o practicando una incisión sobre la preparación (se utiliza de manera muy localizada en el trazado de arquitecturas, solerías y pliegues de textiles, así como en la separación de superficies

⁶⁵¹ GARRIDO, Carmen. “El nacimiento de una pintura”, en GARRIDO y BERTANI, *El nacimiento de una pintura...*, p.18.

⁶⁵² Ibidem

⁶⁵³ Vid. Roger VAN SCHOUTE y Carmen GARRIDO, “El dibujo subyacente: Principios y características esenciales”, en GARRIDO y BERTANI, *El nacimiento de una pintura...*, pp. 30-39.

⁶⁵⁴ GARRIDO, Carmen. “El nacimiento de una pintura”, en GARRIDO y BERTANI, *El nacimiento de una pintura...*, p.18.

pintadas y de superficies doradas⁶⁵⁵; es un recurso muy común en pintura, visible con simple luz rasante). De cualquier modo, lo más frecuente (a menos que se trate de un dibujo de invención que se lleve a término *alla prima*, caso documentado raramente en la pintura bajomedieval sobre tabla) es que la referencia sea un diseño independiente del soporte definitivo, un modelo en pequeño tamaño que hay que trasladar. Los métodos de trasposición, por tanto, son importantes y también pueden (y deben) ser estudiados mediante la reflectografía. Un dibujo puede llevarse a la superficie definitiva de trabajo a mano alzada o mecánicamente, mediante una cuadrícula, un estarcido o un calco. El uso de todos estos recursos puede quedar de manifiesto a partir de una reflectografía.

Tras las consideraciones anteriores, es tiempo ya de revisar las aportaciones de las fichas de catálogo a cargo de Pilar Ineba. Los cinco estudios que se han seleccionado, parte de *El nacimiento de una pintura*, están dentro de los límites cronológicos de esta tesis y son una buena representación de la pintura en Valencia entre 1370 y 1450: las tablas examinadas se atribuyen a Llorenç Saragossà/Francesc Serra II/el Maestro de Villahermosa, Gonçal Peris, Marçal de Sas y Joan Reixac; son todos ejemplos (cuestiones de autoría aparte) notables por su calidad artística intrínseca. El primer caso que Ineba somete al escrutinio de los infrarrojos es una obra bien conocida por la historiografía, aunque muy espinosa en lo que a atribuciones se refiere: se trata de “San Lucas recibiendo de la Virgen su vera efigie o Verónica”⁶⁵⁶, parte del retablo de la Almoína de San Lucas, adscrito en la ficha a Llorenç Saragossà. La tabla fue restaurada por el Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia en 2006 con motivo de la exposición *La Memoria recobrada. Pintura valenciana recobrada de los siglos XV-XVI*. Las reflectografías revelan el empleo de un medio acuoso en el dibujo subyacente, llevado a término con trazos cortos y directos. La incisión se utilizó de la forma habitual: para trazar arquitecturas y para diferenciar las zonas pintadas de las realizadas con oro, así como para individuar los pliegues de las vestiduras. Como era de esperar, apenas se advierten variaciones entre dibujo y composición definitiva. Los únicos cambios afectaron a los rasgos de las caras de algunas figuras,

⁶⁵⁵ GARRIDO, Carmen. “El nacimiento de una pintura”, en GARRIDO y BERTANI, *El nacimiento de una pintura...*, p.22.

⁶⁵⁶ “Escenas de la vida de San Lucas. San Lucas recibiendo de la Virgen su vera efigie o Verónica” [ficha de cat. n.º12], *El nacimiento de una pintura...*, pp. 160-165.

especialmente en lo que atañe a la altura de los ojos y de la nariz. Por último, es relevante dar cuenta del empleo de estarcidos en varias tablas del conjunto dedicado a San Lucas: el punteado aparece en los rostros de la Virgen (“San Lucas recibiendo la Verónica de la Virgen” y “Admisión de San Lucas en el Colegio Apostólico”) y de algunos apóstoles (“Admisión de San Lucas en el Colegio Apostólico”). Un mismo patrón se empleó también, claramente, en el rostro de la Virgen y en el de uno de los Apóstoles, lo que concuerda bastante con el carácter poco individualizado de las fisonomías de los personajes sagrados en la pintura inmediatamente anterior a la irrupción del Gótico Internacional en Valencia⁶⁵⁷.



Reflectografía infrarroja de la cabeza de la Virgen (detalle de ‘San Lucas recibiendo de la Virgen su vera efigie o Verónica’), Museo de Bellas Artes de Valencia

La segunda ficha del catálogo seleccionada es “Santa Marta y San Clemente”, seguramente obra de Gonçal Peris y parte del retablo encargado por el obispo Climent para su capilla en la Catedral⁶⁵⁸. En este caso resulta difícil precisar cuál fue el medio empleado en el dibujo del rostro de la Santa, dada la delicadeza

⁶⁵⁷ Ibidem, pp. 163-164: ‘Como último punto a comentar, es importante señalar una característica encontrada en dos de las escenas: la que presentamos en esta exposición, *San Lucas recibiendo la Verónica de la Virgen* y en la titulada *Admisión de San Lucas en el Colegio Apostólico*. En ambas encontramos un estarcido en las figuras que representan a la Virgen (primera escena citada) y a dos de los Apóstoles en la segunda. En el rostro de la Virgen lo vemos en la frente. En los apóstoles, aparecen en diferentes sitios: uno de los estarcidos se encuentra en el cuello de uno de los apóstoles mientras que en la otra figura lo encontramos bordeando la línea del cabello: frente y sienas. Finalmente, hay que señalar el empleo de un mismo patrón en el dibujo del rostro para figuras tan diferentes como son la Virgen y el Apóstol que presenta el estarcido en la frente.’

⁶⁵⁸ INEBA, “Santa Marta y San Clemente” [ficha de cat. n.º13], *El nacimiento de una pintura...*, pp. 166-171.

del trazo⁶⁵⁹. Ineba compara este semblante, muy oportunamente, con las caras de Santa Úrsula (retablo de los Martí de Torres) y de la Verónica de la Virgen (tabla bifaz del Museo de Bellas Artes de Valencia). En lo que a San Clemente respecta, parece haberse empleado un medio acuoso aplicado con un pincel fino, pero resulta difícil asegurarlo con rotundidad, porque se puede confundir con las líneas que emplea en la capa pictórica para reforzar los rasgos⁶⁶⁰. Se ha seguido con una incisión el contorno exterior de las figuras para diferenciarlas de las superficies doradas, así como los pliegues de las vestiduras. Este tipo de recurso aparece en otras obras de Peris ya mencionadas con anterioridad: la Santa Lucía del Williams College Museum of Art de Williamstown (Massachussets), la Santa Bárbara del retablo de Puertomingalvo (MNAC), el San Juan Bautista del Louvre (procedente de Burgo de Osma) y el San Juan Bautista del retablo de Ródenas (Teruel). Hace tiempo que las cuatro tablas fueron puestas en comparación, dos a dos, por Judith Berg Sobré. Las incisiones, además de servir para separar de modo algo más claro superficies fácilmente confundibles, pueden delatar también el empleo de plantillas, y ser la huella de la trasposición de una composición a la superficie de trabajo a escala 1:1 mediante el calco, como se ha apuntado algunas páginas atrás (de hecho, el principal argumento a favor de esta hipótesis es la correspondencia exacta de los contornos de las figuras anteriores).

⁶⁵⁹ Ibidem, p.169: 'El trazo del dibujo es tan tenue en el rostro de santa Marta que resulta difícil poder definir el medio empleado en su realización'.

⁶⁶⁰ Ibidem, p.170.



Santa Marta y San Clemente (IR), Museo de Bellas Artes de Valencia

La tabla bifaz que presenta la Verónica de la Virgen por un lado, y la Anunciación por el otro, atribuida a Gonçal Peris y probablemente procedente de la Cartuja de Valdecrist, constituye el tercer ejemplo propuesto⁶⁶¹. La obra fue restaurada por el Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia en 2004. El dibujo subyacente del rostro de la Verónica parece estar hecho con un pincel de grosor fino, aunque en algunas zonas se advierte un ‘pequeñísimo trazo que parece responder a un bosquejo anterior realizado con carbón o lápiz’ (la delicadeza de las pinceladas dificulta considerablemente la discriminación entre estratos⁶⁶²). Esta técnica resulta bastante usual. No hay variaciones que distingan el dibujo de la pintura posterior, y las incisiones que aparecen están en los lugares habituales: decoración del fondo y separación de zonas pintadas y zonas doradas. Lo mismo sucede en la escena de la Anunciación, empleándose además el elemento punzante para trazar el mobiliario en perspectiva. De igual forma, se ha utilizado un medio acuoso como técnica general de trabajo. Sin embargo, la figura de la Virgen parece estar hecha con plumilla, herramienta más propia del arte de la miniatura que de la pintura sobre tabla, si bien el pequeño tamaño de la obra facilitaría el uso de tales instrumentos.



Verónica de la Virgen (detalle, IR), Museo de Bellas Artes de Valencia

⁶⁶¹ INEBA, “Verónica de la Virgen. Anunciación.” [ficha de cat. n°14], *El nacimiento de una pintura...*, pp. 172-177.

⁶⁶² Es interesante anotar aquí la estrecha similitud entre la técnica de Peris y las indicaciones de Cennini en su *Libro del Arte*: ‘CXLVI. Quando quieras vestir a Nuestra Señora con un color púrpura. ...pinta primero el vestido de blanco y marca ligeramente las sombras con un poco de violeta muy claro, que casi no se diferencie del blanco’ [CENNINI. *El Libro...*, p.183; vid. también el texto original, en CENNINI. *Il libro...*, p.170: ‘E volendo vestire Nostra Donna d’una porpora, fa’ il vestire biancho, aombrato d’un pocho di bisso chiaro chiaro, che poco svari da bbiancho’].

La “Incredulidad de Santo Tomás” conservada en la Catedral de Valencia y restaurada en 2006 para la muestra *La memoria recobrada* coincidiría en líneas generales con lo expuesto anteriormente, sobre todo en lo que respecta a las incisiones y al medio acuoso empleado como técnica dibujística⁶⁶³. La tabla, atribuida con una base documental razonablemente sólida a Marçal de Sas, se encuentra, pese a la limpieza, en un estado de conservación muy deteriorado ocasionado por intervenciones anteriores que modificaron irreversiblemente el aspecto de la pintura. La obra, único vestigio material relacionable con Sas, es una ayuda muy pobre para tratar de indagar sobre lo que debió de ser su arte. Es fácil suponer que esta circunstancia resulta especialmente frustrante, puesto que el maestro neerlandés (o ‘alamany’, como se le define expeditivamente en la documentación) puso su habilidad al servicio de la mejor clientela de la ciudad, percibiendo retribuciones notables a cambio. Los contornos de la maltrecha tabla de Santo Tomás están pesadamente repasados en negro, con lo que ha debido de aplicarse mucha cautela en el análisis reflectográfico, ya que los perfiles de pintura y dibujo pueden llegar a confundirse.



Apóstol (detalle de la ‘Incredulidad de Santo Tomás’ de Marçal de Sas, IR), catedral de Valencia

Por último, el “Profeta David” del Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuido a Reixac, y tal vez procedente, junto a otras piezas, del retablo mayor de la Cartuja de Portaceli, es la sexta obra estudiada por Ineba que queda incluida dentro

⁶⁶³ INEBA, “Incredulidad de Santo Tomás” [ficha de cat. n°15], *El nacimiento de una pintura...*, pp. 178-183.

de los límites cronológicos de esta tesis⁶⁶⁴. Las incisiones se utilizan como de costumbre (trazado de la solería, separación de zonas pintadas y zonas doradas, contornos), y el medio acuoso es de nuevo la técnica empleada para dibujar sobre la preparación. El pigmento diluido se aplica con pincel, en trazos cortos. Las zonas correspondientes a las sombras se trabajan con ‘pequeñas pinceladas, amplias, rellenando ese espacio como si dibujara con aguadas’, y la factura es en extremo detallista, llegándose a representar rasgos que después no aparecen en la pintura. Esta manera tan prolija de operar puede generar alguna confusión en la lectura comparada de reflectografía y pintura, por lo que resulta necesaria una observación cuidadosa de ambos documentos⁶⁶⁵. Una de las pocas variaciones que se pueden advertir en la obra definitiva respecto a la composición inicial se sitúa en la mano derecha del Profeta. Los dedos fueron dibujados más largos, especialmente el anular, y se acortaron después para ajustar mejor el gesto de la figura.



Profeta David (detalle, IR), Museo de Bellas Artes de Valencia

En resumen, las técnicas empleadas en los seis ejemplos propuestos son muy similares, cuando no idénticas, variando sólo en lo que se refiere a la delicadeza o al detallismo con que el autor acomete el dibujo subyacente (sobresaldrían en esto Peris y Reixac, respectivamente). No se puede decir que las

⁶⁶⁴ INEBA, “Profeta David” [ficha de cat. n.º16], *El nacimiento de una pintura...*, pp. 184-187.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p.186: ‘Respecto a la manera de dibujar la composición, la propia técnica del artista exige un estudio pormenorizado para no confundir determinados trazos pictóricos con el propio dibujo subyacente’.

reflectografías sean extremadamente explícitas respecto al empleo de repertorios de oficio, excepción hecha de las huellas de estarcido en las tablas de la historia de San Lucas. Parecen no existir más vestigios de trasposición mecánica, como no se acepten como tales las líneas incisas en contornos y mantos, que pueden ser interpretadas como una evidencia del manejo de plantillas a escala 1:1. Sin embargo, las pocas vacilaciones en el trazo del dibujo, y las exiguas variaciones respecto a la obra final aconsejan seguir manteniendo la hipótesis de una trasposición a mano alzada de composiciones enteras desde un cuaderno de modelos, apuntes o esbozos como el de los Uffizi (con algunas de cuyas figuras, por cierto, la tabla de Marçal de Sas guarda un estrecho parecido). Los dibujos de invención se harían más bien en este último tipo de soporte, a menos que -caso improbable- el pintor trabajase en las composiciones *alla prima* con carboncillo, repasando después las líneas válidas con aguada (procedimiento bastante aparatoso, dada la envergadura de algunas tablas).

Ya para terminar con la revisión de la documentación reflectográfica disponible relativa a obras valencianas, la misma Pilar Ineba, en un apéndice al catálogo de *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*⁶⁶⁶, publica el estudio radiográfico y reflectográfico de varias piezas más, atribuidas a Joan Reixac: la Predela de los Evangelistas, procedente del Hospital General de Valencia [cat. nº26, 27 y 28]; San Miguel, parte del retablo de la Eucaristía conservado en la catedral de Segorbe (tal vez el antiguo retablo mayor de la Cartuja de Valdecristo) [cat. nº31]; y la Predela con escenas de la Pasión de Cristo [cat. nº33-41], propuesto por Gómez Frechina como bancal del retablo anterior. En todos los casos, la práctica artística de Reixac resulta bastante homogénea, coherente con los materiales y las técnicas propios de Valencia a mediados del siglo XV (madera de pino, óleo en las predelas y temple en la tabla del Arcángel). El pintor utiliza habitualmente la incisión como medio para marcar los contornos de las figuras, sobre todo en el caso de San Miguel y en las escenas de la Pasión (en las tablas de los Evangelistas apenas hay algún rasguño para situar los pliegues de la túnica de San Lucas). También emplea este procedimiento en los azulejos del suelo, advirtiéndose diferencias en la profundidad del corte según zonas y colores (por

⁶⁶⁶ Pilar INEBA. "Estudio de la técnica pictórica a través de la radiografía y reflectografía de infrarrojos", en BENITO DOMÉNECH y GÓMEZ FRECHINA (dirs.). *La Clave Flamenca...*, pp. 337-364.

ejemplo, las túnicas de colores claros no presentan ninguna señal). En lo que al dibujo subyacente se refiere, salvo en el caso del primer bancal (atribuido a Reixac, y por el momento no documentado), el diseño previo es detallado y sin apenas correcciones en rostros, ropajes y anatomías en general, con la excepción quizás de las manos. Esta seguridad en el trazo que devuelve el análisis reflectográfico puede ser interpretada como prueba de la maestría del cabeza de taller en el dibujo a mano alzada de detalles que complementan una escena obtenida en sus líneas generales a partir del calco de una plantilla, lo que explicaría las incisiones que marcan el contorno de las figuras y los pliegues de las telas oscuras, puesto que los pliegues de los tejidos claros podrían marcarse mediante el estarcido o el carboncillo, no desapareciendo bajo la pintura y no necesitando, por tanto, de otra guía.

Cabe hacer una última aclaración en lo que se refiere al empleo de patrones (calcados o estarcidos) en pintura. Identificar el uso de este tipo de recursos en obras atribuidas a algún autor destacado no supone una mengua de su valía como artífice, o una negación de su autografía⁶⁶⁷. Se sabe que muchas veces se trasponían diseños realizados *ex profeso* para determinado encargo a la superficie de trabajo definitiva mediante plantillas y, sobre todo, se sabe que los conceptos de originalidad y de propiedad intelectual a fines del siglo XIV eran diferentes a los contemporáneos. Cuáles eran las habilidades que los clientes apreciaban más en un artista, cuestión tantas veces sometida a examen cuando se estudia la Baja Edad Media, y llevada hasta los límites de la interpretación de las fuentes documentales casi siempre, es difícil de determinar. Está claro, sin embargo, que la respuesta a este interrogante no se encuentra en la huella más o menos explícita de aspectos valorados a partir del Renacimiento, como la ‘invención’, sino en el resultado de

⁶⁶⁷ Nicole REYNAUD. “Un peintre français cartonnier de tapisserie au XVe siècle, Henri de Vulcop”, *Revue de l’art*, n°22 (1973), p.11: ‘Ce recours aux poncifs dans la création artistique est un des traits les plus déroutants de la peinture du XVe siècle, dont l’étude dépasserait les limites du présent article. Constatons seulement d’après ce qui précède que l’usage ne s’en borne pas aux figures du petit nombre de scènes convenues et obligatoires, à composition restreinte, des livres liturgiques (comme chez le Maître de Boucicaut, par exemple) mais que le principe s’applique aussi, par le moyen des détails rapportés, à des compositions beaucoup plus complexes, livrées à la seule invention de l’artiste, mais où la quantité des figures due soit à l’étendue de l’image (cartons de tapisserie), soit au nombre des images (illustration des grands livres historiques) le contraint à recourir à un répertoire de modèles tout prêts, qui constituent le fonds propre de l’atelier. L’important alors, ce n’est pas ce que nous sommes convenus d’appeler aujourd’hui l’originalité, mais la souplesse de réutilisation, la finesse des variations, le développement des compositions; c’est là, tout autant que dans la création des motifs de base, que le peintre est censé manifester son talent.’

ese proceso previo de composición y en la fortuna posterior de ese hallazgo a través de copias. Por otra parte, la originalidad y la individualidad en el arte bajomedieval quedan constantemente puestas en entredicho por la naturaleza corporativa del trabajo menestral de la época. Y aun así, hubo innovaciones y fuertes personalidades, objeto preferente de la atención del historiador. Cuando se avanza algo en la reflexión sobre el arte de los siglos XIV y XV, surge la paradoja siguiente, enunciada mediante una concatenación de consideraciones que se examinarán con detenimiento en el capítulo dedicado al asociacionismo y a las colaboraciones interprofesionales: si se pagaba bien a determinados operarios; si era un hecho reconocido la amplia participación del taller en obras de envergadura, por lo que la autografía tenía un valor relativo; si la calidad de los materiales y el buen acabado se aseguraban por contrato siempre; ¿cuál es la razón por la cual se prefería a un artífice concreto sobre otros?⁶⁶⁸ Quizás se sepa salir de esta figura de Penrose si se atiende a que, efectivamente, la respuesta a esto no está, ni puede estar, en un contrato o en un época. La ausencia de un pensamiento estético codificado por escrito no quiere decir que no exista. Había, entonces como ahora, ‘mestres abtes e subtils’, ‘bons menestrals’, y profesionales que no lo eran tanto. Lo desasosegante del asunto estriba, más bien, en la obligación de resignarse a no poder conocer aspectos de la producción artística que resultan muy relevantes en la actualidad, como la opinión de la crítica -la *veux du siècle*-, la identidad y la intención (en definitiva, los elementos más importantes del arte conceptual y del pensamiento posmoderno).

Continuando con el análisis de las evidencias físicas que prueban el empleo de repertorios de oficio en el arte valenciano entre 1370 y 1450, la reciente restauración de un frontal de altar del primer tercio del siglo XV conservado en la iglesia parroquial de Benassal (Castellón) con motivo de su exhibición en la IV edición de *La Luz de las Imágenes*, dejó al descubierto, por un breve periodo de tiempo, el diseño previo al bordado⁶⁶⁹. Se trata de una pieza de terciopelo rojo con

⁶⁶⁸ Hayden B. J. “The Craftsman’s Genius: Painters, Patrons, and Drawings in Trecento Siena”, en LADIS, Andrew; WOOD, Carolyn (eds.). *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens-Londres (University of Georgia Press), 1995, pp. 25-47, esp. pp. 29-32.

⁶⁶⁹ Deben agradecerse aquí a la Dra. Matilde Miquel Juan las estupendas fotografías del frontal en proceso de restauración que han permitido este estudio. Vid. un estudio de la obra en Matilde MIQUEL JUAN. “Bordado de la Virgen, San Miguel y San Juan de Benassal”, en Yolanda GIL

tres figuras bordadas en lino aplicadas al soporte: en el centro una Virgen entronizada, a la izquierda San Juan Bautista y a la derecha San Miguel abatiendo al Diablo. A ambos lados de la composición aparecen cuatro escudos en *losange*, dos a cada lado, con las señales de un castillo torreado y una herradura. Antes de proceder al examen del dibujo en sí mismo, es conveniente situar la obra en el contexto que le corresponde, considerar qué se sabe de ella y contrastarlo con las noticias sobre el trabajo del bordado en Valencia de las que se dispone.



San Juan Bautista (frontal de Benassal)



Diseño previo que apareció al levantar el bordado para su restauración

Sin duda, existen telas comparables a la de Benassal por iconografía y por lenguaje formal, como el San Juan Bautista francés de ca.1400 conservado en Lyon (Musée des Tissus), probablemente un fragmento de un frontal de altar o de un tríptico que parece evocar el estilo de Jacquemart de Hesdin⁶⁷⁰. Ya dentro del ámbito de la Corona de Aragón, se puede proponer como paralelo el frontal del Museu Episcopal de Vic, procedente en realidad de la iglesia monástica de Sant

SAURA (coord.). *La luz de las imágenes, Tortosa-Sant Mateu* [catálogo de exposición]. Castellón (Generalitat Valenciana), 2005, pp. 332-335.

⁶⁷⁰ Marie SCHUETTE y Sigrid MÜLLER-CHRISTENSEN. *The Art of Embroidery*. Londres (Thames and Hudson), 1964, p.312 [cat.228].

Joan de les Abadesses, regalado por el abad Arnau de Vilalba, y fechado en 1393⁶⁷¹. En la obra aparecen Cristo en Majestad y los Cuatro Evangelistas. El diseño fue vinculado inicialmente a Rafael Destorrents, y luego a un maestro próximo a Broederlam. Otra pieza custodiada en el mismo Museo de Vic constituye quizás el término más exacto de comparación con el textil de Benassal, tanto en iconografía como en composición y utilidad, si bien es considerablemente más tardío y emplea consecuentemente otro lenguaje figurativo: es otro frontal, fechado hacia 1480, en el que hay una Piedad flanqueada por San Juan Bautista y María Magdalena⁶⁷². Otros tres ejemplos que se pueden sumar a los anteriores, aunque sólo sea a modo de apunte para mostrar la íntima vinculación entre pintura y bordado, explicitada a través de la rápida evolución de formas que corre paralela en las dos disciplinas en la primera mitad del siglo XV, son el paño de faristol dedicado a San Juan Bautista del Museu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses (fechado hacia 1440-1450 y adscrito al círculo de Joan Antigó⁶⁷³), el frontal de altar de San Jorge y el Dragón (fechado hacia 1445-1450 y ejecutado por Antonio Sadurní para la Capilla de San Jorge del Palau de la Generalitat de Barcelona⁶⁷⁴ -el frontal, junto a la dalmática del Terno que se encargó a la vez, ha sido exhibido recientemente en la exposición *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, organizada por el MNAC entre el 29 de marzo y el 15 de julio de 2012⁶⁷⁵)-, y el frontal dedicado a San Luis, Obispo de

⁶⁷¹ *Ibidem*, p.315 [cat. 274-278]. Una revisión reciente, en Rafael CORNUDELLA. “Obres i artistes de França i dels Països Baixos a Catalunya al voltant de 1400. Manuscrits il·luminats, pintura sobre fusta, vitralls, brodats i tapissos”, en Rafael CORNUDELLA (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catálogo de exposición]. Barcelona (MNAC), 2012, p.33.

⁶⁷² SCHUETTE y MÜLLER-CHRISTENSEN, *The Art of Embroidery*, p.315 [cat. 284-285].

⁶⁷³ Joan MOLINA FIGUERAS. “Drap de faristol dedicat a sant Joan Baptista” [ficha de catálogo], en MOLINA FIGUERAS (ed.). *Bernat Martorell...*, pp. 91-93. El autor propone la vinculación de esta pieza con otra de similares características conservada en el Museu Episcopal de Vic, bajo la advocación de San Juan Evangelista. Esta idea se expone también en Guadaira MACÍAS y Rafael CORNUDELLA. “Joc de dos draps de faristol dels sants Joans” [ficha de catálogo], en Rafael CORNUDELLA (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catálogo de exposición]. Barcelona (MNAC), 2012, pp. 212-213.

⁶⁷⁴ SCHUETTE y MÜLLER-CHRISTENSEN, *The Art of Embroidery*, p.315 [cat. 280-282]. Sadurní era miembro de una familia de bordadores de origen flamenco asentados en la ciudad de Barcelona. Vid. sobre todo: Guadaira MACÍAS y Rafael CORNUDELLA. “Frontal de sant Jordi. Dalmàtica del tern de sant Jordi” [ficha de catálogo], en Rafael CORNUDELLA (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catálogo de exposición]. Barcelona (MNAC), 2012, pp. 208-211; Luz MORATA y Carme MASDEU. “El frontal brodat i una dalmàtica del tern de sant Jordi de la capella de la Generalitat”, en CORNUDELLA. *Catalunya 1400...*, pp. 243-249, con estupendas macrofotografías realizadas durante el proceso de restauración de la obra. Las autoras apuntan que ha sido posible observar lo que parece ser el dibujo preparatorio en diversas figuras de la dalmática (p.247).

⁶⁷⁵ En la misma página web que publicita la exposición se apunta la estrecha relación de la obra de Sadurní con las formas de Bernat Martorell, autor del retablo de Sant Jordi, encargado para la

Tolosa (datado en torno a 1440-1450 y conservado en el Museu Diocesà de Tarragona)⁶⁷⁶. Por último, el frontal que hasta 1936 estaba en la Catedral de Valencia (ca.1474) con el dramático -como luego se argumentará- tema del *Quem Quaeritis* unido magistralmente a una Resurrección a través de un mismo sepulcro en cuya tapa está sentado el Ángel con el sudario, y del que emerge Cristo por el otro extremo⁶⁷⁷, resulta un adecuado cierre a esta proposición de paralelos que ayudan a entender mejor la pieza de Benassal, y la sitúan en la órbita del esquilmo patrimonio de textiles bajomedievales litúrgicos que se conservan. A estas obras podría añadirse, tal vez, “el paño ornamental de posible inspiración francesa conocido por una fotografía del Archivo Mas y que se relaciona por la heráldica con Martín I y su esposa María de Luna”⁶⁷⁸, y que representa a san Juan Bautista junto a san Martín y (probablemente) san Hugo de Lincoln⁶⁷⁹. A esta última figura se le atribuye cierto parecido con la representación homónima de Reixac en el retablo de la Eucaristía (Museo Catedralicio de Segorbe, antes en la Cartuja de Valdecris, de donde se supone que procede también el paño).

La ficha que Aliaga Morell escribió sobre el frontal castellonense en el catálogo de la exposición *El Renacimiento Mediterráneo*⁶⁸⁰ recoge en sustancia las referencias bibliográficas anteriores sobre el asunto⁶⁸¹ y, junto a los principales datos

misma capilla de la Generalitat sólo algunos años antes (<http://historiesdelgotic.mnac.cat/obres/un-secret-brodat-d-or/>, consultado el 2 de julio de 2012).

⁶⁷⁶ Ficha de catálogo nº81 de *La seda en la liturgia. Exposición organizada por el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona con ocasión del XXXV Congreso Eucarístico Internacional (Mayo-Junio 1952. Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz. Barcelona)* [sin autor y sin editor]. Según la página web del Museo Diocesano [<http://museu.diocesa.arquebisbattarragona.cat/stlluis.htm>, consultado el 8/8/11], es notoria la influencia en el frontal de la pintura catalana contemporánea, en particular de la de Jaume Huguet.

⁶⁷⁷ SCHUETTE y MÜLLER-CHRISTENSEN, *The Art of Embroidery*, pp. 315-316 [cat. 286-287].

⁶⁷⁸ Amadeo SERRA DESFILIS y Matilde MIQUEL JUAN. “La capilla de san Martín en la Cartuja de Valdecris: construcción, devoción y magnificencia”, en *Ars Longa*, nº18 (2009), pp. 77-78.

⁶⁷⁹ Otra referencia al frontal -tejido, no bordado-, en Rafael CORNUDELLA. “Obres i artistes de França i dels Països Baixos a Catalunya al voltant de 1400. Manuscrits il·luminats, pintura sobre fusta, vitralls, brodats i tapissos”, en Rafael CORNUDELLA (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catálogo de exposición]. Barcelona (MNAC), 2012, p.35.

⁶⁸⁰ Joan ALIAGA MORELL. “Frontal de altar, primer tercio del siglo XV” [ficha de catálogo nº19], en NATALE (com.), *El Renacimiento Mediterráneo...*, pp. 221-225.

⁶⁸¹ Hay que decir que R. RODRÍGUEZ CULEBRAS, en el subapartado que dedica a ‘Tejidos y bordados’ (pp. 343-347), dentro de la *Historia del Arte Valenciano* editada por el Consorci d’Editors Valencians en 1988 (vol.II, p.346), señala que la figura que se sitúa a la izquierda de la Virgen es San Onofre, y no San Juan Bautista: ‘En Benasal existe también un frontal que corresponderá al primer tercio del siglo XV, de arte basado en diseños catalanes, del gótico internacional. Figuras y ornamentación van bordados en oro, plata y sedas sobre terciopelo granate. En el centro, Virgen entronizada con Niño; a la izquierda, en pie, San Onofre; a la derecha, San Miguel y en los extremos cuatro escudos.’

técnicos (“bordado en hilo de oro, con plata y sedas de colores sobre terciopelo granate, 82x259 cms”), aventura una hipótesis sobre los posibles comitentes del textil, y relaciona el diseño con la pintura atribuida por cierto sector de la historiografía a Llorenç Saragossa (el *San Miguel* de Sot de Ferrer, el desaparecido retablo de Santa Lucía de Albal y, sobre todo, el de la Virgen, San Martín y Santa Águeda de Jérica, también extinto). En lo que a los promotores de la obra se refiere, Aliaga señala que los escudos en forma de *losange* eran utilizados, además de por las ciudades, por algunas mujeres (doncellas, religiosas y viudas). Los blasones están cargados con armas de dos tipos: por una parte, el castillo con tres torres sobre campo de gules se identifica con las armas de Castilla, y era muy frecuente en municipios de Teruel y el Maestrazgo; por otra, la herradura de oro y los clavos sobre campo de sinople aludirían a una mujer de apellido Ferrer, probablemente de ascendencia catalana. No es posible determinar mucho más sobre la identidad del individuo o del colectivo del que partió el encargo del frontal. Indagando en la autoría del diseño (ya que la obra no está documentada y no se conoce el taller de bordadores que contrató su elaboración), Aliaga apunta que la composición sigue modelos muy frecuentes en la pintura valenciana de aquellos años, y señala las figuras de San Juan Bautista de Ródenas y de El Louvre -ya consideradas anteriormente, justo en relación al empleo de patrones- como correlatos al Precursor de Benassal (si bien las tablas pertenecen a la estela de Gonçal Sarrià, y el autor relaciona los estilemas del frontal-al menos los rasgos faciales de San Miguel- con el grupo de Sot de Ferrer-Albal-Jérica). Del mismo modo, indica el particular diálogo que sostiene el Profeta con el Niño, similar al de la *Madonna del Bambino Vispo* de la Galería de la Academia de Florencia (tomándose a veces, como es sabido, la incógnita ‘Maestro del Bambino Vispo’ por Starnina). Para sostener la posible intervención de Saragossa en el diseño de la obra se transcribe el contrato del bordado de un paño por parte de la *almoína* de la armería en 1390, dado a conocer por Sanchis Sivera en 1917, y estudiado en esta misma tesis en el capítulo referente a la *mostra*. En la noticia aparece el pintor, al que se da como participante en la ejecución el proyecto, enumerándolo junto con otros profesionales de su mismo oficio y junto con los bordadores⁶⁸². Sin embargo,

⁶⁸² ALIAGA MORELL, “Frontal de altar...”, p.224: ‘En 1390 encontramos a Lorenzo Zaragoza en Valencia junto a los pintores Antoni d’Exarch y Domingo Rambla y los bordadores Gil Sagra, Domingo de Roda, Miquel Climent y Domingo de la Torra para confeccionar un tejido con la

aquí se considera que la interpretación del documento no es exacta, ya que en realidad Saragossa aparece entre los contratantes, y no entre los contratados. Por parte de la armería encargan el paño los mayores Francesc Martí, Pere Camarasa (los dos freneros), Jaume Cambres (*seller*) y Ferrando Garcia (espadero). ‘*Associatos dictis maioribus*’ aparecen Llorenç Saragoça, Antoni d’Exarch (los dos pintores), y Joan Lantonierius (sin oficio consignado). Por último, a éstos se añaden Bernat Mormany, Pere Sala (los dos espaderos), Pere Cilia, Ferrando Eiximeneç (los dos *sellors*), Domènec Rambla (pintor), y Bernat d’Alòs (frenero), como ciudadanos de Valencia. Por parte de los contratados sólo están Gil Sagra, Domènec de Roda, Miquel Climent y Domènec de la Torra, bordadores. Desde luego, esta discriminación de la participación legal de cada cual en el contrato no obsta para que Saragossa, Exarch o Rambla intervinieran en el diseño de la comisión, ya que todo había de hacerse según una *mostra* en papel de dos folios y medio de papel toscano de la forma mayor que se quedaron los bordadores. Resulta tentador pensar, desde luego, en la posibilidad de que la escurridiza y polémica personalidad pictórica del itinerante Saragossa hubiera dejado huella también en los bordados que se estaban haciendo por aquellos años en la ciudad. Desde luego, el paño con la figura de San Martín de siete palmos de altura y tres de anchura, rodeado por una orla rica, compuesta por diez caballeros entre los que se alternaban cinco títulos de letras francesas ‘*envesades dients o notants l’armeria*’ con ‘*fullatges e bestions*’, debió ser excelente, tanto más si se tiene en cuenta que se trataba de una pieza para la *almoína* de la que eventualmente formaban parte los menestrales que se dedicaban al bordado, según el mismo Aliaga⁶⁸³.

La nómina de bordadores que aparece en la documentación valenciana entre 1370 y 1450 no es escasa⁶⁸⁴. Además del mismo Gil Sagra (o Sagra)⁶⁸⁵, y de los operarios citados en el estudio de Sanchis Sivera, se han encontrado menciones

imagen de san Martín: [*sigue la transcripción parcial del documento*]. Vid. la transcripción completa en SANCHIS SIVERA, José. “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV. Apuntes para su historia”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº36 (1917), pp. 203-206.

⁶⁸³ ALIAGA MORELL, “Frontal de altar...”: p.222 ‘Bordadores, tapiceros y dibujantes formaban uno de los siete brazos de la comunidad de los armeros, con una calle propia, *dels broadors*, en la ciudad de Valencia’.

⁶⁸⁴ Vid., en primer lugar, José SANCHIS SIVERA. “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV. Apuntes para su historia”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº36 (1917), pp. 200-223. Cfr. también TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 256 y 695.

⁶⁸⁵ APPV, Joan Peric, nº 22848 (20/05/1388).

a Joan Ruvio⁶⁸⁶, Francesc Clar⁶⁸⁷, Gabriel Ros⁶⁸⁸, Bertomeu Cetina⁶⁸⁹, Joan Alcaraç y su mujer Caterina (junto a la madre de ésta, Vicenta)⁶⁹⁰, Felip Morella y su esposa, Caterina Valera⁶⁹¹, Dionís Llorenç y su mujer Lluïsa⁶⁹², Francesc Lorenç (padre del anterior)⁶⁹³, Joan de Sant Martí⁶⁹⁴, Guillem de Colunya⁶⁹⁵, Alfonso Martínez⁶⁹⁶, Raimon Guillem⁶⁹⁷, Joan Martí⁶⁹⁸, Bertomeu Sanchez⁶⁹⁹, Miquel Blasco⁷⁰⁰, Bertomeu Mariner⁷⁰¹, y Pasqual de la Torre⁷⁰². Resulta claro que su sola mención como bordadores no significa que todos se dedicaran a empresas tan valiosas como la considerada anteriormente. Por otra parte, y hasta donde ha sido posible conocer, sí se registra el mismo tipo de prácticas que entre los menestrales de otros oficios artísticos: la eventual procedencia foránea (el apellido de Guillem de Colunya así lo sugiere; se sabe con certeza que Gabriel Ros era natural de Tortosa), el matrimonio dentro del artesanado (el mismo Ros casa con la hija de un encuadernador de Valencia; Pasqual de la Torre casa con la hija de un pañero), la subcontrata de trabajos (Francesc Clar subcontrata a Joan Ruvio la ejecución de diferentes escenas relacionadas con la vida de la Virgen en 1404, comprometiéndose Clar a proporcionar a Ruvio la seda y el oro necesarios para su labor), la asociación (Narcís Martí y Joan Lorenç forman una compañía en 1491⁷⁰³), el empleo de mano de obra esclava (Guillem de Colunya compra una esclava sarracena negra bautizada llamada Joana, de veinte años), y la posesión de tierras de cultivo (Bertomeu Cetina posee tres cahizadas y media de viña). Con esta constelación de nombres apenas se puede relacionar documentación estrictamente relativa al ejercicio de la profesión,

⁶⁸⁶ ARV, *Protocolos*, Guillem Cardona, n° 503 (03/03/1404).

⁶⁸⁷ ARV, *Protocolos*, Guillem Cardona, n° 503 (03/03/1404).

⁶⁸⁸ ARV, *Protocolos*, Andreu de Puigmjà, n° 1898 (07/03/1429).

⁶⁸⁹ APPV, Miquel de Camanyes, n° 21235 (28/02/1410); APPV, Joan Çaposa, n° 24709 (07/08/1413); ARV, *Protocolos*, Andreu de Puigmjà, n° 1898 (05/08/1429).

⁶⁹⁰ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n° 2411 (12/04/1441).

⁶⁹¹ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n° 2411 (12/04/1441).

⁶⁹² ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n° 2411 (12/04/1441).

⁶⁹³ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n° 2411 (12/04/1441).

⁶⁹⁴ ARV, *Protocolos*, Alfons Ferrer, n° 2905 (22/11/1390).

⁶⁹⁵ ARV, *Protocolos*, Guillem Cardona, n° 503 (15/02/1404).

⁶⁹⁶ APPV, Joan Masó, n° 1251 (17/06/1413).

⁶⁹⁷ APPV, Francesc Avinyó, n° 1355 (26/09/1425); APPV, Pau Camanyes, n° 20878 (05/05/1440).

⁶⁹⁸ APPV, Dionís Cervera, n° 28644 (11/07/1422); APPV, Ambrosi Alegret, n° 20701 (07/08/1433).

⁶⁹⁹ APPV, Joan Çaposa, n° 24709 (difunto el 17/05/1413).

⁷⁰⁰ APPV, Miquel de Camanyes, n° 21235 (13/05/1411).

⁷⁰¹ APPV, Joan Çaposa, n° 24713 (02/07/1423).

⁷⁰² APPV, Joan Çaposa, n° 24713 (06/12/1423).

⁷⁰³ SANCHIS SIVERA. "El arte del bordado...", pp. 221-222.

exceptuando los documentos transcritos por Sanchis Sivera, y mucho menos es posible vincular obra conservada, fundamentalmente por dos motivos: las piezas que quedan son muy exiguas, y la particular idiosincrasia del trabajo de bordador, cuyo primer paso consistía habitualmente en la traslación de patrones ajenos, implicaba con seguridad habilidad manual y sensibilidad estética, pero no el dominio del dibujo (al menos, no siempre), con lo que la autografía no es una categoría operativa para estudiar la autoría de este tipo de obras, tan caras tantas veces (en 1390 Sagra, Roda, Climent y De la Torra cobraron por su trabajo 250 florines de oro: entre 1389 y 1399 sólo Sas, Francesc Serra, Saragossa y Starnina contratan retablos por cantidades superiores a ésta⁷⁰⁴; Joan Alcaraç, Felip Morella, Dionís Lorenç y sus colaboradores fueron pagados con 520 florines de oro por las orlas del paño de la Cofradía de Santa María de la Seu en 1441⁷⁰⁵: entre 1440 y 1450 no hay un solo retablo documentado en Valencia que se aproxime a ese precio), tan maltratadas por el tiempo, tan descuidadas por la historiografía, y tan inadvertidas por el público, que vadea por sistema las vitrinas en las que se exhiben (frecuentemente, justo es decirlo, de manera muy poco atrayente).

Tras haber señalado algunas obras comparables al frontal de Benassal, y haber hecho una breve alusión al estado de los estudios sobre el bordado bajomedieval en Valencia, aportando documentación inédita, es tiempo ya de pasar al examen de las fotografías tomadas durante el proceso de restauración de la pieza. Para comenzar, cabe hacer una precisión respecto a la técnica empleada: como en muchos otros casos parecidos, el bordado de las figuras se hace en seda y oro sobre un soporte de lino que luego se cose a la tela de terciopelo. Es importante aclarar esto porque en la mayoría de referencias a este tipo de obras se obvia este detalle, y así no se da una idea cabal del proceso que se ha seguido para elaborarlas, particularmente si se piensa en un lector que cada vez tiene un contacto más episódico y menos cotidiano con la costura. Sólo este procedimiento hace posible la renovación periódica de los paramentos litúrgicos que todavía se da en algunas parroquias, sobre todo en lo que se refiere a los mantos de imágenes con un especial valor devocional. Trasladando los motivos bordados sobre lino a otro soporte diferente se preserva el aspecto general de la figura y se mantiene intacto su

⁷⁰⁴ MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero...*, pp. 266-268.

⁷⁰⁵ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n.º 2411 (12/04/1441).

poder como objeto de culto, vinculado a la tradición y a la invariabilidad de su apariencia, sólo sujeta al cambio por adición de elementos (exvotos, joyas), y no por sustracción de los mismos.

En segundo lugar, el análisis del frontal de Benassal presenta cierta complejidad desde el punto de vista técnico: ha sido posible, tras levantar el bordado, localizar el dibujo subyacente en el caso del rostro de San Juan Bautista, pero no en más zonas (el vacío es especialmente decepcionante en los rostros de la Virgen y San Miguel); los escudos del lado derecho, así como la figura del Arcángel, han sido cosidos a la pieza principal mediante una costura grosera, lo que abre la posibilidad de que quizás la composición original del frontal fuera algo diferente a la actual; por último, se emplea una gran variedad de puntos para sugerir diferentes calidades, aunque el maltrecho estado en el que se encontraban muchas áreas de la superficie bordada antes de la restauración hace difícil aventurar cuál pudo ser su estado original. Empezando por la división del soporte en tres fragmentos, la disposición de las figuras en la banda principal (escudos, San Juan Bautista y la Virgen, de izquierda a derecha) constituye un pie forzado al que se tendría que acomodar el resto de la composición. Al lado, San Miguel, mediante una artificiosa torsión del cuerpo (que resulta un artificio en sí mismo también, embutido como está en una armadura, cubierto con una capa y portando pesadas alas multicolores), se vuelve hacia la Virgen para asestar un golpe de espada al Diablo, a quien mantiene ensartado con la lanza a sus pies. El último fragmento, cosido a la derecha de esta figura, es un rectángulo en el que se repiten los escudos del extremo izquierdo. Así, la disposición general del conjunto parece ser la original, aunque no es posible saber si el soporte también data de la misma fecha, o si había algún componente más. Sí hay precedentes de figuras aisladas en paños de altar (el frontal de la Pasión del Museo Episcopal de Vic al que se ha hecho referencia en párrafos anteriores, por ejemplo), pero tal vez cabría pensar en algún elemento que articulase la composición, o en una orla en la parte superior de la pieza con alguna inscripción que identificase al comitente, fechase el encargo o aludiese mediante un versículo de las Sagradas Escrituras al tiempo litúrgico al que estaba destinado el antependio.

En lo que se refiere a la variedad de técnicas utilizadas en la realización de la obra, hay una verdadera miríada de puntadas diferentes orientadas a producir

efectos ópticos muy concretos, como son el brillo de la armadura de San Miguel, la densidad del plumaje de sus alas, la dureza de saurio de la piel del Diablo, el pelo rizado de su testuz (que está en el nacimiento de un cuerno, como en un bovino), o la tersura y los reflejos de la tela de los mantos. Ha sido difícil identificar las distintas clases de puntos, pero se han intentado individuar las principales, porque aunque casi todas se incluyen en el procedimiento llamado ‘*acu pictae*’ o ‘bordado al matiz’⁷⁰⁶ -que tiene como objeto la imitación de los efectos de la pintura-, la diversidad de procedimientos es suficientemente rica como para merecer una aproximación más apurada⁷⁰⁷. Por una parte, se podrían agrupar los puntos que requieren una sola trama, aunque ésta se componga de varias hebras. Éstos resultan catalogados en la bibliografía anglosajona como ‘stem-stitch’ (‘cordoncillo’, para los contornos), ‘split-stitch’ (sin equivalente encontrado en castellano: sería un pespunte en el que la aguja emerge en mitad de la puntada anterior, y no al final de ésta: parece haber sido utilizado en algunas zonas de los mantos), y ‘flat-stitch’ o ‘Gobelin-stitch’ (‘punto lanzado’: puntadas paralelas utilizadas para cubrir por entero la superficie de la tela; se encontrarían en los cabellos y la barba de San Juan Bautista, en los mantos y, originalmente, en las fisonomías). Además, se ha utilizado el ‘opus plumarium’ (largas puntadas en forma de espiga, que siempre necesitan de una preparación en basto) para las alas de San Miguel y para las flores de su diadema, y el punto de espiga (más corto que el ‘opus plumarium’, sin preparación previa) para los bieses de los mantos, de las túnicas o para el borde de la corona de la Virgen. La terminología es muy compleja, y es difícil casar el léxico inglés con el equivalente castellano, porque los estudios hispanos sobre la materia se orientan sobre todo al bordado popular, con puntuales referencias a lo que se llama ‘el bordado erudito’⁷⁰⁸ (aun así, se trata de catalogaciones verdaderamente admirables porque recogen un saber que en Europa está en vías de extinción como manufactura de lujo, fuera del ámbito doméstico). En los contratos de obra, no obstante, sí es posible encontrar términos como ‘*punt alçat*’, ‘*rexats d’or e argent*’, y menciones a figuras ‘*perfilades d’aur*’, sin que por el momento estas expresiones

⁷⁰⁶ Vid. M^a Ángeles GONZÁLEZ MENA. *Instituto Valencia de Don Juan. Catálogo de Bordados*. Madrid (Instituto Valencia de Don Juan), 1974, pp. 61-66.

⁷⁰⁷ Vid. SCHUETTE y MÜLLER-CHRISTENSEN, *The Art of Embroidery*, pp. VII-XII; Betty KURTH. “The Technique of European Pictorial Embroidery in the Middle Ages”. *Ciba Review [Medieval Embroidery]*, n^o50 (diciembre de 1945), pp. 1798-1802; GONZÁLEZ MENA, *Instituto Valencia de Don Juan...*, pp. 61-66.

⁷⁰⁸ GONZÁLEZ MENA, *Instituto Valencia de Don Juan...*, cap. II (pp. 47-92).

puedan concertarse de modo seguro con técnicas concretas⁷⁰⁹. También se emplea una puntada particular para los espesos rizos de la testuz del Diablo, y se teje, con un hilo de oro especialmente grueso, una amplia cadeneta de oro que conforma la cota de malla del Arcángel, visible bajo el ornamentado faldón de la coraza. La segunda categoría de puntos comprende la utilización de varias tramas con el objeto de dotar de un relieve particular a la superficie bordada ('couched work'), produciendo un efecto similar al de un tapiz mediante líneas paralelas de hilo grueso sujetas mediante pequeñas puntadas transversales en un color afín. Esta técnica se ha escogido para representar las aureolas, la piel del Diablo, la armadura de San Miguel (coraza, guanteletes, grebas), el manto de la Virgen (sólo la parte externa: el forro azul tornasolado está hecho mediante punto lanzado), el trono, y la túnica de piel de camello de San Juan Bautista, que debe diferenciarse netamente de su cabellera y su barba. Fundamentalmente se emplea este método de trabajo para las áreas que debieron ser doradas en origen (aureolas, manto de la Virgen, armadura, trono, y quizás túnica de San Juan Bautista). Se llama entonces '*or nué*', puesto que la trama de hebras de oro se une al soporte de lino mediante pequeños puntos transversales en hilo de seda⁷¹⁰, y representa una muestra más de la habilidad y el refinamiento de los artífices que estuvieron a cargo de la decoración de este paño. Por último, en lo que se refiere a los métodos de trabajo utilizados, es necesario señalar que la técnica y los colores del campo de los escudos parecen diferentes al resto de la composición (incluso al cromatismo y las puntadas de la heráldica incluida en ellos), lo que lleva a pensar que tal vez se hayan reparado alguna vez antes de la última restauración. Sucede igual con las fisonomías de la Virgen, el Niño y San Miguel. En las fotografías previas a la intervención se advierte a primera vista que están muy desfiguradas, y prácticamente reconstruidas en su

⁷⁰⁹ SANCHIS SIVERA, José. "El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV. Apuntes para su historia". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº36 (1917), pp. 209-210 (encargo a Bertomeu Mariner fechado en 1401) y 219 (encargo a Dionís Lorenç fechado en 1457).

⁷¹⁰ KURTH. "The Technique of European Pictorial Embroidery in the Middle Ages", p.1801: 'The peak of artistic perfection in gold embroidery, however, is reached by what is known as the *Burgundian* or *lazar technique* ('*or nué*') in which the gold threads are laid on an stitched over with silk threads, a technique producing a woven effect. In the shaded parts the silk threads are placed close together, in the lighter parts the gold shines through their loose textures, whilst the high lights, glowing in golden brilliance, show up the material used in these embroideries in a way surpassing any means available to painting'. La misma autora, en "Genres of European Pictorial Embroidery in the Middle Ages" (*ibidem*, pp. 1804-1818), distingue entre *Opus Anglicanum*, *Opus Teutonicum* y *Opus Florentinum*. Es difícil adscribir el frontal de Benassal de manera clara a una de estas tres formas de trabajo. Se aproximaría tal vez, y sobre todo, al bordado inglés en su vocación de imitar la pintura.

totalidad mediante un bordado menos preciso, sobre un soporte también más tosco que el lino (en realidad, el mal estado de conservación era común a todas las carnaciones, incluyendo las manos de todas las figuras y los pies del Bautista).



San Miguel Arcángel (detalle del frontal de Benassal)



Testuz del Diablo (frontal de Benassal)



Parte superior derecha de la figura de San Miguel (frontal de Benassal)



Manto de San Miguel Arcángel (frontal de Benassal)



Barba de San Juan Bautista (frontal de Benassal)

Resta sólo acometer el examen del dibujo subyacente descubierto en el rostro de San Juan Bautista tras levantar el bordado, muy detallado y de excelente factura. Se trata de un diseño realizado a carboncillo y sanguina, con algún trazo repasado en una tinta más oscura (rizos, cejas, borde de los párpados, pupilas, iris, orificios nasales, cavidades de la oreja) y toques de blanco de yeso, que difiere notablemente de lo que luego se bordó⁷¹¹. Hay que aclarar aquí que el frontal, entonces, cuenta en esta área concreta con cuatro estratos de tejido: el primero, el fondo de terciopelo; el segundo, una tela de trama gruesa que asoma por debajo del dibujo; el tercero, el dibujo en sí mismo, realizado sobre lino; y el cuarto, el textil sobre el que se realizaron el pelo, el rostro y la barba del Santo (que es justo el que se levantó en la restauración, dejando a la vista el dibujo del sustrato anterior). Esta circunstancia plantea varios interrogantes. El más apremiante de ellos es el estado de conservación del diseño, que permanece más o menos intacto, lo que da lugar a pensar en la posibilidad de que las fisonomías se bordasen sobre otro soporte y luego se añadieran al resto de la figura, que habría sido ejecutada sobre el lino casi por entero, exceptuando esta parte (también pudiera ser, de igual manera, que se siguiera el mismo método de fragmentación del trabajo en todo el frontal, y que se fueran cosiendo elementos acabados a un diseño base). Si se procedía de esta manera, sin embargo, no tenía demasiado sentido hacer un dibujo tan detallado. Aun así, pudiera ser que a partir de éste los bordadores obtuvieran un calco y lo trasladaran a la superficie de trabajo definitiva mediante una labor de estarcido, documentada en Italia también en el siglo XV⁷¹², y codificada en la tratadística a partir de la centuria siguiente⁷¹³, consistente en la perforación de una

⁷¹¹ Es interesante en este punto poner en relación la técnica del dibujo con las indicaciones que Cennino Cennini da sobre la cuestión [CENNINI, *Libro del arte...*, cap. CLXIV (p.204) y CLXVI (p.206)]. Vid. sobre todo el capítulo CLXIV, 'De cómo hay que dibujar sobre tela o cendal para hacer bordados'. En este epígrafe, Cennini propone dibujar sobre el textil con carboncillo y pluma, para después humedecer el envés de la tela con una esponja escurrida, con el objeto de que las sombras que se apliquen luego con pincel sean muy tenues.

⁷¹² Annarosa GARZELLI. *Il ricamo nella attività artistica di Pollaiolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*. [Quaderni d'Arte. Informazioni critiche corredate da fotografie di opere inedite o poco note. Serie diretta da Enzo Carli]. Florencia (Edam), 1973, pp. 7-8. Es ésta una de las pocas tentativas conocidas que examinan de modo monográfico la relación entre el bordado y la 'Gran Pintura' (los estudios sobre tapices y cartones son numerosísimos, comenzando por los de Rafael para la Capilla Sixtina).

⁷¹³ Betty KURTH. *Ciba Review [Medieval Embroidery]*, nº50 (diciembre de 1945). Nota de la p.1826 (sin numerar, titulada 'A Medieval Transfer Process'): 'One of the most popular ways of transferring the design to the foundation material, one that is used to this day, is described by early authors, e.g. by Paganino in his 'Il Burato, Libro di ricami' of the year 1527, an in just the same way later on by M. de Saint Aubin in 'L'Art du Brodeur' of 1770. The process was as follows. Of the

plantilla siguiendo el contorno del motivo que se quiere reproducir. En este caso, sin embargo, el dibujo conservado no sería el resultante de este proceso (fácilmente identificable por los puntos que componen los trazos), sino la obra a partir de la cual se hace el patrón, ya que aunque en los contornos del diseño aparecen pequeñas escarificaciones y minúsculos agujeros, éstos no pueden relacionarse con una perforación sistemática de los trazos, sino con puntadas sueltas. En esta hipótesis también tiene cabida una eventual refacción del rostro del Profeta, puesto que la nueva pieza se trabajaría igualmente en superficie aparte, y sustituiría fácilmente a la anterior. En lo que concierne a la filiación estilística del diseño, es difícil no ver en él la mano de un dibujante experto en su mejor hora (quizás Sarrià o Alcanyís). Aun así, no se va a proceder aquí a razonar prolijamente una atribución para la obra, por escapar esta labor taxonómica a los objetivos fundamentales de esta tesis.



Dibujo del rostro de San Juan Bautista (frontal de Benassal)

Antes de concluir el análisis del frontal de altar de Benassal, es pertinente hacer una breve referencia a la importancia del textil como obra de arte en la Baja Edad Media, destinado a un público que apreciaba el diseño en gran variedad de

design drawn on a sheet of paper, all outlines and other lines were punched with a needle. The reverse side of the paper was then rubbed over with pumice stone or sandpaper in order to smooth out the sharp edges of the holes. Next the punched design was fastened to the textile ground material, tightly stretched in a frame, by means of pins or small nails. Then charcoal powder or chalk powder, the so-called pounce, was strewn over the surface -white pounce being used for dark, black pounce for light, fabrics- which penetrated through the holes. The design was thus reproduced on the ground material in all its outline, and could easily be re-drawn by brush or pencil'.

facetas, y desde una perspectiva diferente a la actual (en lo que al tejido se refiere, la sensibilidad contemporánea parece apreciar sobre todo la moda, con episódicas puestas en valor de la manufactura tradicional -habitualmente procedente de países lejanos- ligadas a la exhibición museística, dejando la función representativa que tuvieron algunas obras a imágenes generadas mediante técnicas de reproducción automática en soportes perecederos). Pintura y telas se relacionaban de forma muy diversa, dando lugar a obras muy dispares: desde el soberbio ejemplo del Paramento de Narbona⁷¹⁴, hasta los viejos y domésticos *draps de pinzell* que aparecen en los inventarios, pasando por los tapices de importación (basados en cartones) o por la centelleante superficie de los paños litúrgicos bordados en seda y oro (bajo los que ahora se sabe que podía haber diseños de primer orden). En este punto cabe hacer una aclaración respecto a la primera obra citada, que no es un un paño pintado preparado para bordar, como se ha supuesto en ocasiones, sino un exquisito antependio de Cuaresma para Carlos V de Francia, atribuido recientemente a Jean d'Orléans, fechado hacia 1375-1378, y ejecutado en tinta negra sobre seda blanca.

Hay que comenzar ahora la consideración del último caso que puede apuntar al uso de repertorios de oficio en Valencia entre 1370 y 1450: el primer libro de dibujos vinculados a los exámenes del arte de la platería, conservado en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad⁷¹⁵, y fechado entre 1508 y 1752⁷¹⁶. Desde luego, la elección de este documento merece una explicación. Resulta claro que, siendo un registro posterior a los hechos que aquí se estudian, no constituye una evidencia en sí misma de su existencia, y por tanto no se puede afirmar que los usos de los que da cuenta dataran al menos de cincuenta años antes, sólo porque así

⁷¹⁴ Philippe LORENTZ. "Parement de Narbonne" [ficha n°8], en TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (comisaria). *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI* [catálogo de exposición: París, Museo del Louvre, 22 de marzo-12 de julio de 2004]. París (Réunion des Musées Nationaux), 2004, pp. 47-48.

⁷¹⁵ Archivo Histórico Municipal de Valencia, Plateros, Caja 15 [*Libre dels Examis e Dibuijos fets per los que se han aprovat mestres de este Colechi de Platers. Comenzà el any 1508 y finí en l'any 1752*]. Hay un segundo libro de exámenes que contiene dibujos en la Caja 16 [*Libre dels dibuijos dels platers del Reine. 1688-1830*], pero no se tendrá en consideración aquí por alejarse excesivamente de la cronología de esta tesis.

⁷¹⁶ Para todo lo que tiene que ver con esta serie documental, vid. el estudio monográfico de Francisco de Paula COTS MORATÓ. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia (Ajuntament de València), 2004, esp. el capítulo II ("Los libros de dibujos", pp. 93-196). También, como complemento, COTS MORATÓ. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX). Repertorio biográfico*. Valencia (Universitat de València), 2005.

convenga a esta investigación. Sin embargo, sí hay una razón clara para integrar en el discurso este *Libro de exámenes*, y es que devuelve una imagen que responde perfectamente a lo que se ve bien en el siglo XV: el empleo usual de catálogos de formas, la importancia que en la menestralía tuvo ‘la buena fama’, el amplio rango de competencia técnica de los profesionales que se examinan, la importancia de los vínculos familiares dentro del oficio, y la diversificación de la producción dentro de un mismo arte.

En primer lugar, cabe describir brevemente el aspecto y la naturaleza de este libro de ‘*examis e dibuixos*’, restaurado en 1999 y exhibido en la muestra *Del Tirant al Quijote. La imagen del caballero*, comisariada por Rafael Beltrán, Amadeo Serra y Josep Lluís Sirera en 2005, cuando fue posible fotografiar algunas de sus hojas y contemplar el volumen con detenimiento. Consta, como señala Cots Morató, de 428 folios más una cuartilla, y contiene 452 dibujos comprendidos entre 1508 y 1752, si bien éstos no siguen un orden cronológico del todo exacto. Lo más llamativo de la serie es la desigual calidad que presentan los diseños (compárese, por ejemplo, sin alejarse demasiado del inicio del siglo XVI, los dibujos del examen de Juan Nadal -*obrer de fil o de coses ‘moricas*’, 12 de octubre de 1508-, Baltasar Bonell -*obrer d’or*, 18 de febrero de 1510-, y Alonso de Duenyas -*obrer de menudería*, 11 de octubre de 1510-). En principio, esto se vincularía a la dispar competencia técnica de los aspirantes, y a las diferentes habilidades requeridas en los distintos ramos de la orfebrería, pero el análisis detenido de esta circunstancia revela que el asunto es más complejo de lo que parece. Cots constata que algunos de los plateros que ejecutan diseños de calidad discreta son después excelentes dibujantes, y competentes en su oficio. El autor explica la disonancia entre las capacidades mostradas en la prueba y la pericia real de los maestros mediante una concepción del examen en la que los aspectos económicos, familiares y de ‘compañonía’ son mucho más relevantes que la competencia técnica⁷¹⁷. Aceptando lo anterior, se apuntan aquí dos consideraciones nuevas: ya la matrícula en la prueba constituía un logro pecuniario y el final de un

⁷¹⁷ COTS MORATÓ, *El examen de maestría...*, p.97: ‘A la vista de esta escasa calidad –que cuesta trabajo explicarse, ya que algunos maestros delineaban excelentemente-, puede que la prueba de dibujo no fuese la más valorada de todo el conjunto del examen. Quizás la Junta evaluadora diera más importancia a la realización de la pieza magistral, a las respuestas teóricas y, sobre todo, al pago de las tasas. // Todo lo anteriormente referido indica que los plateros valencianos optaron, muy tempranamente, por unos exámenes fáciles y baratos, donde la escasa complicación artística y técnica no fuera un obstáculo para acceder al magisterio’.

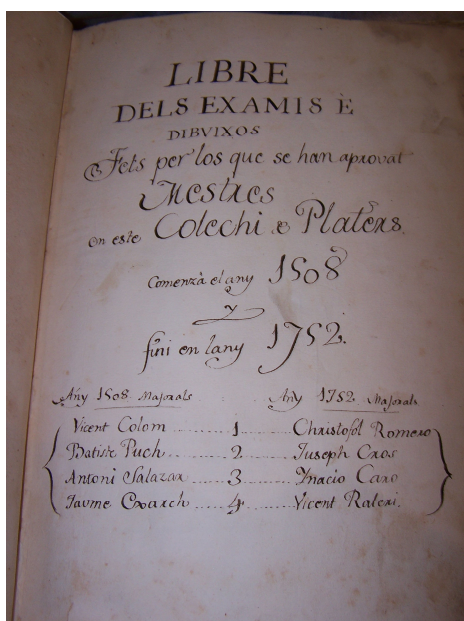
largo camino iniciado con el aprendizaje, por lo que un mínimo de habilidad debía suponerse en un candidato que había sido capaz de generar los ingresos suficientes como para pagar las tasas y que había superado, mal que bien, los años de tirocinio requeridos por la profesión (esto es: los fondos para pagar los gastos del examen, el aprendizaje en un taller más o menos conocido, y las buenas costumbres eran consustanciales a la asimilación del conocimiento necesario para ser un maestro). A este respecto, se considera aquí especialmente significativa una fórmula que se reitera en la documentación valenciana cada vez que se da cuenta de la superación de una prueba. Cuando se va a dar por examinado a un candidato, antes de citar el nombre de los mayores y prohombres que han compuesto el tribunal, se apunta: ‘Per les presents coses deboxades y aquelles posades en obra e prencipalment per la bona fama se mostra com los majorals en l’any present ensemps ab quatre prohoms elets per aquels donaren per examinat an ...’⁷¹⁸. Con algunas variaciones en la frase, la ‘bona fama’ es una constante en los registros (en otros casos, por ejemplo, se da por aprobado al operario ‘axí de fama com de magisteri’⁷¹⁹). Es necesario señalar en este punto que nunca se incidirá lo suficiente en la importancia del ‘buen nombre’ en la sociedad bajomedieval. Era el mecanismo de control social por excelencia, al que se recurría habitualmente, y constituía nada menos que la principal garantía en pequeñas y medianas transacciones económicas⁷²⁰. La rectitud en las costumbres y en el desempeño del oficio quedaba establecida mediante indagaciones que los mayores llevaban a cabo de manera más o menos secreta. Esta clase de métodos, que tras la instauración de la presunción de inocencia como derecho individual -parte de la implantación del estado liberal-, y la reciente emergencia de ‘códigos de buenas prácticas’ empresariales, sin duda parece del todo irregular (aunque siga dándose), era perfectamente lícita como pieza clave del proceso de tránsito a la maestría. La segunda consideración que se pretendía añadir

⁷¹⁸ Exámenes de Baltasar Bonell (18 de febrero de 1510), de Alonso de Duenyas (20 de octubre de 1510), y de Perot Torregrosa (sin fechar), por poner unos cuantos ejemplos.

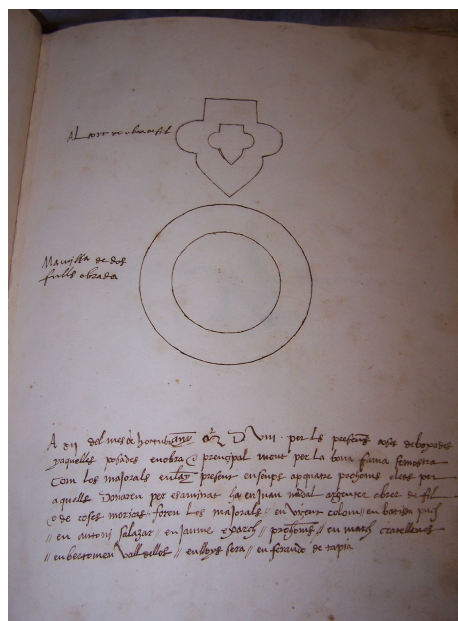
⁷¹⁹ Examen de Nicolau de Tedeu (22 de noviembre de 1523).

⁷²⁰ Verdaderamente iluminadora fue, a este respecto, la intervención de Carles VELA I AULESA en el Seminario *Mercats del luxe, mercats de l’art* [“L’especiería, el luxe com a ofici”, 9/9/2010]. En ella, el autor puso de relieve una circunstancia perfectamente lógica, aunque las más de las veces obviada, como fue la utilización habitual del crédito en las transacciones económicas cotidianas, sustentado éste en la sola garantía del conocimiento mutuo y en la credibilidad del pagador, junto con eventuales cantidades depositadas por adelantado en previsión del consumo futuro. Aunque la economía bajomedieval estaba ya notablemente monetarizada, la gestión de los asuntos domésticos y la administración de la pequeña empresa se basaban en el balance periódico de deudas y depósitos que llevaban a término el cabeza de familia o el maestro del taller, respectivamente.

aquí al análisis de Cots es que la prueba de maestría era el pasaporte para abrir un obrador, una empresa autónoma, y eso estaba supeditado, entonces, durante la Edad Moderna y durante buena parte de la Edad Contemporánea, más a la capacidad económica del examinando y a la elasticidad del mercado para absorber nuevas unidades productivas, que a la competencia técnica individual del platero que se aventuraba a iniciar una andadura por sí mismo. Desde luego, la fortuna posterior del recién creado obrador dependería mucho de las capacidades del maestro y de sus empleados, pero medir estos vectores no parece ser el objeto del examen de maestría. Esta meta más bien consistiría en el control del mercado mediante una tenaza económica antes que técnica, a cuya presión escapan preferentemente los mejor relacionados (familiares de otros plateros u oficiales con la confianza -y el dinero- de sus maestros), que no coinciden siempre con los más dotados. Por último, cabe señalar que todo esto está en consonancia con lo que se sabe respecto a Barcelona y Pamplona, donde también se conservan dibujos similares a los de Valencia.



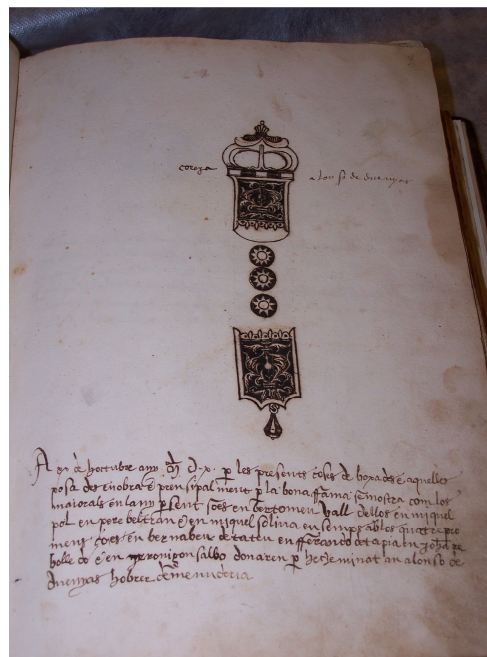
Libro de exámenes del Colegio de Plateros
(Archivo Histórico Municipal de Valencia)



Examen de Juan Nadal (12/X/1508)



Detalle del examen de Baltasar Bonell
(18/II/1510)



Examen de Alonso de Duenyas (11/X/1510)

Núria de Dalmases, una de las principales estudiosas, hasta el momento, de la orfebrería gótica catalana, apunta que en los *Llibres de Passanties* de Barcelona, datados de 1500 a 1833, hay una gran desigualdad en la calidad de los diseños de platería⁷²¹. Por descontado, hay que insistir en que se trata de ejemplos posteriores al periodo que aquí se propone como caso de estudio. Sin embargo, los dibujos barceloneses resultan útiles para consolidar la imagen histórica que se proyecta a partir del libro de exámenes valenciano, rotundamente consonante, a su vez (y por eso se ha incluido aquí), con lo que se deriva de las fuentes datadas entre 1370 y 1450. De hecho, Dalmases, en otro texto referido específicamente a los *Llibres de Passanties* datados en el siglo XVI⁷²², da cuenta de varias prácticas recogidas en el *Llibre dels Advertiments*, dirigido a los deberes y obligaciones de los cónsules y

⁷²¹ Núria de DALMASES. *L'orfebreria* [col. "Conèixer Catalunya"]. Barcelona (Dopesa), 1979, pp. 58-59: 'En aquests llibres, conservats en nombre de set al Museu d'Història de la Ciutat, des de 1500 a 1833, es registraren els dibuixos de les obres que varen realitzar en els seus exàmens els fadrins de l'ofici, per incorporar-se al gremi definitivament en qualitat de mestres argenters. A cada una de les seves pàgines trobem la peça dibuixada, un cop realitzada i aprovada, signada per l'autor i, en la seva absoluta majoria datades, que ens ofereix una bona base documental, i a la vegada il·lustrada, per a l'estudi de l'argenteria catalana, tot i que al costat de treballs de gran vàlua, n'hi ha d'altres en què tan sols s'expressa el mínim necessari per passar la prova'. La autora se adentra luego en una catalogación de las piezas.

⁷²² DALMASES. "La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los *Llibres de Passanties*". *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, nº 3 y 4 (octubre de 1977), pp. 5-30 (p.5, nota 1): al siglo XVI corresponde el primer volumen (1500-1530), y casi la totalidad del segundo (1532-1629).

mayordomos, y escrito en el año 1606 haciendo referencia a las ordenaciones dadas por los ‘Magnífichs Consellers i Consell Ordinari’ de la ciudad el 27 de agosto de 1588⁷²³. En este texto ordenancista todavía perdura el interés por la buena fama del examinando como requisito previo al inicio de cualquier trámite: los mayordomos debían recabar, antes que nada, información sobre la vida, costumbres y aprendizaje del candidato. Después éste ya debería mostrar su habilidad en dos dibujos sobre hojas volantes: uno como simple prueba de su pericia y otro como diseño para la realización de una pieza. Tras ello, se examinarían esta última traza y la obra terminada y, si se dieran por válidos, se interrogaría al aspirante sobre el arte que pretendía desempeñar. Finalmente, el ya casi maestro tendría que dibujar la pieza puesta en obra en el libro de exámenes. A esto seguiría un último cotejo por parte del tribunal de ‘la peça feta en obra’, ‘lo dibuix del paper volant’ y ‘la peça deboxada en lo llibre’. Es necesario decir, con esto, que en este preciso informe sobre el proceso de examen en el arte de la platería barcelonés de fines del siglo XVI se muestra un interés del todo particular en el control de la forma, en la fidelidad de las correspondencias diseño previo-obra-diseño final. También cabría suponer que el postrer cotejo del tribunal era ya casi un mero trámite para evitar fraudes de cualquier tipo. De hecho, en el libro de exámenes de Valencia hay dos casos en los que el diseño se pegó directamente con engrudo sobre las hojas del libro: una estupenda patena a cargo de Francesc Falcó (25 de enero de 1512) y un ornamento sin indentificar de filigrana presentado por Gabriel Moret, *obrer de fil* (2 de marzo del mismo año). En ambos casos se trata de calcos obtenidos mediante la presión del papel sobre el relieve de orfebrería. En la labor de Moret, además, se pasó un carboncillo o una barra de grafito sobre la hoja en contacto con la matriz para trasladar con más claridad las líneas de la composición. Este recurso del *frottage* fue empleado muy frecuentemente en el volumen valenciano. Así, se pueden establecer dos tipologías básicas de diseños: dibujos a mano alzada (de un rango de calidad muy amplio) o calcos obtenidos mediante la técnica descrita anteriormente. Los últimos aparecen preferentemente en los exámenes de los denominados ‘obrer de fil’ (esto es, los orfebres de filigrana), a los que cabe suponer no tanto poca habilidad en el trazo como una dificultad mayor en trasladar al papel su maestría con la ornamentación menuda.

⁷²³ DALMASES, “La orfebrería barcelonesa del siglo XVI...”, pp. 6-7.

En cualquier caso, unos y otros ejemplos son prueba de la escasa atención que se dedicó a este diseño final, puesto que sólo era parte de un registro documental de lo que los mayores y prohombres habían oído, visto y juzgado *de viso*, y este peritaje, junto al dictamen que emanaba de él, era la llave que daba acceso a la facultad de '*parar obrador*'. Era el beneplácito de los colegas ya establecidos, y no una obra maestra epatante, el salvoconducto que permitía el paso al interior del mercado local, limitado por las murallas del proteccionismo corporativo.

A la consonancia entre las prácticas valencianas y barcelonesas cabe añadir un tercer término de comparación, si bien considerablemente más lejano en el tiempo y en el espacio. Se trata de varias noticias recogidas por María Concepción García Gainza en su estudio sobre dibujos antiguos de los plateros de Pamplona⁷²⁴. Aunque la cronología de esta última investigación se centra en el periodo que media entre 1691 y 1832, la autora da cuenta de varios capítulos fechados en 1505 que, según su criterio, constituyen la verdadera introducción de la prueba magistral en el arte de la platería de la capital navarra. Existe, además, un documento de 1522 que resume y condensa lo referente al examen en siete puntos⁷²⁵, de los que se desprende que la prueba tenía lugar de esta manera:

1. Solicitud de examen por parte del candidato a un mayoral, quien deberá contestar que hablará con sus compañeros y le comunicará la decisión que hayan tomado.
2. El tribunal (mayorales y prohombres) se informa de modo secreto sobre la vida y las costumbres del aspirante, sobre su origen y su aprendizaje.
3. Examen teórico: qué cosa es oro, plata, quilates, aleaciones. La misma hoja que recoge el procedimiento de evaluación lleva escritas las respuestas.
4. Pregunta sobre la modalidad profesional que ha practicado el candidato, quién o quiénes han sido sus maestros, dónde ha estado. Se le manda dibujar una pieza que el tribunal conozca.

⁷²⁴ María Concepción GARCÍA GAINZA. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. s.l. (Universidad de Navarra), 1991. En el libro también aparecen referencias a la existencia de dibujos en Madrid y Sevilla, aunque en esta última ciudad no se trataba exactamente de diseños de examen, sino de un catálogo del que el aspirante debía elegir al azar un ejemplar para su puesta en obra (p.57).

⁷²⁵ *Ibidem*, pp. 22-25.

5. Después del dibujo, puesta en obra del diseño. Se apunta que el objeto deberá salir de las manos del examinando y que deberá realizarse en casa de uno de los examinadores.
6. Examen de la pieza por parte del tribunal.
7. Juramento y exhortación al nuevo maestro para que cumpla bien su arte.

Exceptuando lo que se refiere al examen teórico, la estructura de la prueba no se aparta significativamente de lo que ya se sabe de procesos parecidos en Valencia y en Barcelona: en primer lugar, el buen nombre es un condicionante decisivo para admitir o no a un menestral como candidato a la maestría; en segundo lugar, las relaciones laborales que éste ya ha establecido con anterioridad son igualmente consideradas con atención; por último, el postulante debe mostrar su habilidad en el dibujo de una pieza (que después deberá realizar) ante los miembros de un tribunal compuesto por prohombres del oficio local. Estas tres características del tránsito a la calificación más alta en determinada profesión parecen haberse perpetuado, sorprendentemente, antes en la vida académica que en las estructuras de trabajo ligadas al sector secundario, profundamente transformadas por la industrialización (aunque buena fama, trayectoria profesional precedente y habilidad sean factores a los que todavía se sigue atendiendo en las entrevistas de selección de personal, sea cual sea el puesto que el candidato quiera obtener).

La cuestión de la 'bona fama' merece un comentario detenido. Hay abundantes ejemplos documentales que sustentan la idea de que el buen nombre era un requisito importante para vivir en sociedad en la Baja Edad Media. Constituía el imprescindible aval para conseguir el crédito suficiente para subvenir a las necesidades diarias, concertar un matrimonio o hacer negocio, máxime cuando muchas de las transacciones económicas y legales descansaban en la fiabilidad de la palabra de los implicados en la operación. La 'bona fama', en realidad, es uno de los tres tipos de alusión a los menestrales que es posible rastrear en los archivos: un artífice puede (y debe) tener buen predicamento, vivir 'segons son estament' y, si es posible, ser hábil técnicamente (aunque, como resulta evidente incluso para un lego en la materia, este particular sea difícil de detectar en la documentación, fuera de la prueba -a veces seriamente cuestionable- que constituye la acumulación de

contratos o el uso de calificativos elogiosos por parte de comitentes o concedores de la producción del artista). El ‘vivir según el estamento’ abre la puerta a una reflexión que puede inscribirse dentro de los límites de la Historia Social del Arte más ortodoxa: es necesario interrogarse sobre el significado de la expresión anterior entre los años 1370 y 1450, y sobre la noción que se tenía de lo aceptable en términos de convivencia ciudadana. De la revisión de citas parece deducirse que el buen artesano no debía apartarse de modo llamativo de la forma de vida que imponía su condición⁷²⁶. Esta norma no escrita no parece tampoco implicar ningún obstáculo a la prosperidad, sino sólo apuntar unos parámetros para una existencia decorosa según el oficio de cada cual (en este caso ‘estament’ debería entenderse más como grupo social –el de los no privilegiados que trabajan en oficios manuales– que como brazo jurídico de la sociedad del Antiguo Régimen).

Antes de concluir las consideraciones referentes al libro de exámenes valenciano, sería conveniente volver sobre la importancia de los lazos familiares en el arte de la platería, circunstancia bien conocida para otros oficios, y evidenciada en el rigor y el cuidado con el que se regula el pago de los derechos de examen, diferentes para extranjeros, naturales de la Corona de Aragón, naturales del Reino de Valencia, hijos y yernos de plateros. Con el tiempo, de hecho, habrá más trabas económicas que profesionales para acceder a la maestría⁷²⁷, lo que evidencia la decantación del oficio hacia el endemismo, primero familiar y luego local (de todas formas, esto no excluye que durante los primeros decenios del siglo XVI se examinen con éxito Diego de Braga, portugués -15 de octubre de 1513-, Alonso de Córdoba -22 de mayo de 1517-, y Benito de León -6 de octubre de 1517-). En el mismo volumen que se viene analizando es posible espigar varios ejemplos que

⁷²⁶ COMPANY et alii. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, I, doc. 243: en un pleito establecido en 1357 entre Miquel Baçó, como padre y procurador de su hija Francesca, y Antoni Sobirats, pintor, sobre la dote de la hija de Baçó, que ha huído del domicilio del pintor por recibir malos tratos, es posible leer en el testimonio de Sobirats que proveía a Francesca ‘covenantment et abundesa [sic] segons son estament, axí de vestir, calçar, menjar e beure com de totes qualsevol altres coses a aquella segons son estament necessàries et pertanyents, et d’açò és fama’ (p.151). COMPANY, *Documents...*, doc. 698: el pintor Domingo García es testigo de un proceso de Francesca contra su marido Joan Metge fechado en 1395, y declara sobre un tal Francesc Castelló, *picador*, que ‘està e habita en casa sua ab sa muller axí com de bé deu estar o habitar honestament, fahent sos negocis de son offici, ço és, picador, e té son alberch covenantment moblat, segons hom de son estament, viu fort bé’ (p.397). En otro punto de su declaración añade que ‘lo dit Francesch Castelló és hun dels millors menescals de tota València, de son offici de picador poria més guanyar e haver si’s volia, però ab tot axò viu for bé e està [e viu en] son obrador’ (ibídem).

⁷²⁷ COTS MORATÓ, *El examen de maestría...*, p.28.

atestiguan lo tupida que era la trama de las relaciones profesionales y familiares entre los orfebres: el 3 de marzo de 1511 se examina de ‘obrer de fil abrodat’ a Perot Toregrosa [página 8 de la numeración con lápiz del original]. En el texto no se señala nada relevante sobre el candidato, pero en el dibujo se apunta que es ‘lo gendre de Mançana, de nom Perot Toregrosa’. El 7 de mayo de 1518, Cosme Romeu, cuñado de Joan Rebolledo (que era uno de los Mayorales del oficio en ese momento) pasa a ser maestro [página 54]. El 15 de mayo de 1518 se examina Jeroni Blasco, ‘gendre d’en Pere Ruxo’ [página 55], y el 14 de junio de 1518 lo hace Juan Nofre Sentafé, ‘fill de Lloís Sentafé’ [página 56]. Parece claro que, además de los vínculos de parentesco directo, las relaciones establecidas con la familia política eran en ocasiones un medio de promoción profesional eficaz.

A los casos de plateros emparentados fechados en los primeros decenios del siglo XVI se debería añadir, retrocediendo ya a la cronología propia de esta tesis, un significativo grupo de ejemplos que emergen de la documentación entre 1370 y 1450, y que se presentan a modo de listado de regestas, seguidas de un comentario que trata de precisar cuál es el vínculo concreto que puede revelar cada registro (las regestas se escriben en cursiva, y los comentarios en redondilla, para mayor comodidad del lector):

- *El 11 de diciembre de 1413, Nicolau Adrover (presbítero de Valencia), Caterina (viuda de Pere Adrover, platero), y Lluís Adrover (platero ciudadano de Valencia), venden 60 sueldos censuales y anuales de un violario*⁷²⁸. Se puede suponer que con bastante probabilidad Lluís Adrover era hijo de Pere Adrover, siendo los dos orfebres (la otra posibilidad es que los tres Adrover –Nicolau, Pere y Lluís- fueran hermanos, y que la viuda de uno de ellos tomase parte como heredera de su marido en una transacción económica junto a sus dos cuñados, aún vivos).
- *El 3 de enero de 1423, Pere Cortés, platero de la ciudad de Valencia, padre y legítimo administrador de Jaume Cortés, hijo suyo, nombra procurador al también platero barcelonés Martí de Onxine (o Ouxine) para que aferme a Jaume con quien él crea conveniente a fin de que aprenda el oficio*⁷²⁹. En este caso no es conocida, hasta el momento, la suerte de Jaume Cortés en

⁷²⁸ APPV, Joan Çaposa, n°24709 (11 de diciembre de 1413).

⁷²⁹ APPV, Joan d’Artigues, n°21509 (3 de enero de 1423).

los años posteriores a la fecha de este documento, si bien esta procuraduría prueba la voluntad de su padre de que continúe su misma profesión, formándose en un centro de primera línea en lo que a orfebrería se refiere, lejos del taller paterno, pero cerca de otras formas y otras técnicas que más tarde podrían constituir un capital añadido a la empresa familiar. Ésta quedaría, así, revalorizada y distinguida de otros obradores similares mediante la incorporación de un nuevo 'activo' portador de novedades foráneas.

- *El 18 de marzo de 1424, Bárbara, viuda del platero Pere Capellades, redime un censal sobre una casa en la parroquia de Santa Catalina cargado por su hijo, el también platero Dionís Capellades*⁷³⁰. Esta transacción económica es una prueba fehaciente del parentesco entre Pere y Dionís Capellades, además de una muestra más de la ubicación del arte de la platería en la trama urbana (en los alrededores de la parroquia de Santa Catalina).
- *El 11 de septiembre de 1433, Taxo Rigau (platero), su esposa, Julià Rigau (también platero), y otro matrimonio más, venden un violario*⁷³¹. En esta ocasión las hipótesis de trabajo más verosímiles serían dos: que Taxo y Julià Rigau fueran hermanos, o que fueran padre e hijo. El 27 de abril de 1441 aparecen Taxo Rigau, Joan Rigau, y Gil Vasques, los tres plateros de Valencia, como testigos en un documento notarial⁷³². Es difícil construir teoría alguna a partir de este último dato: se puede aventurar la posibilidad de una equivocación del notario o del escribiente ('Joan' por 'Julià'), o también se puede considerar la eventual existencia de un miembro más de la familia Rigau que se dedicase al oficio de la orfebrería.
- *El 30 de abril de 1471, Bernat Sanchis, platero, vende instrumental de trabajo a su hijo Simó en vistas del matrimonio de este último*⁷³³. En párrafos anteriores ya se ha examinado con detenimiento el listado de enseres que cambian de manos. Basta con incidir ahora en la naturaleza fundamentalmente hereditaria que con frecuencia tenían los útiles de

⁷³⁰ APPV, Lluís Guerau, n°27184 (18 de marzo de 1424).

⁷³¹ APPV, Ambrosi Alegret, n°20701 (11 de septiembre de 1433).

⁷³² APPV, Lluís Despuig, n°22029 (27 de abril de 1441).

⁷³³ ARV, *Protocolos*, Ramon Vives, n°2396 (30 de abril de 1471).

trabajo (esto es: no sólo se heredaba un inmueble, una clientela, un equipo de colaboradores más o menos numeroso o cierto número de encargos por concluir, sino también herramientas y modelos).

Como colofón a esta serie de ejemplos inscritos en la cronología abarcada por la tesis (la única excepción que sobrepasaría este ámbito es el último caso propuesto, fechado en 1471), es necesario volver a citar el nombre de Pasqual de Muntalbà (†1419), al que ya se ha hecho referencia en varias ocasiones. Este platero, padre de Nicolau Montalbà (†1439), también fue suegro de Bonanat Magrinyà y de Gabriel Just, todos ellos artífices bien documentados en la historia de la orfebrería medieval valenciana. Por ser el iniciador, hasta donde es posible saber, de una saga familiar relevante en ese campo de estudio, y por ser él mismo un platero notable, la figura de Pasqual de Muntalbà ha sido merecedora de un comentario detenido en páginas anteriores, centrado preferentemente en las noticias inéditas que se han encontrado en los archivos: el testamento de Muntalbà⁷³⁴, fechado el 7 de abril de 1419, y el inventario de sus bienes⁷³⁵, realizado el 13 de septiembre del mismo año; el inventario⁷³⁶ y la almoneda⁷³⁷ de las pertenencias de Nicolau, su hijo (dos actos que tuvieron lugar veinte años más tarde, en el verano de 1439); y un registro que atestigua que Magrinyà cobró una deuda en calidad de tutor de las hijas y los herederos de Pasqual de Muntalbà⁷³⁸. El testamento de este último, a la postre, confirma que Muntalbà padre tuvo cinco hijos: Nicolau (menor de edad cuando tuvo lugar el óbito de su progenitor), Úrsula (casada con Bonanat Magrinyà), Damiata, Caterina (casada con Gabriel Just), y Vicenta. Los albaceas designados por el testador son Isabel, su esposa, y Bonanat Magrinyà, su yerno. La viuda sería usufructuaria de la herencia mientras el joven Nicolau no alcanzase la mayoría de edad, con el objeto de atender a su sostenimiento y educación. Pocos meses después del deceso de Pasqual de Muntalbà, Magrinyà aparece como tutor de los herederos del fallecido, con lo cual se comienza a perfilar la hipótesis de que tal vez acabara interviniendo de modo notable en la formación profesional de Nicolau, cuya vida laboral no debió ser muy larga (diez o quince años como mucho), puesto que murió en 1439. El mismo

⁷³⁴ APPV, Joan de Plasencia, n^o22593 (7 de abril de 1419).

⁷³⁵ APPV, Joan de Plasencia, n^o22593 (13 de septiembre de 1419).

⁷³⁶ APPV, Ambrosi Alegret, n^o20707 (16 de julio de 1439).

⁷³⁷ APPV, Ambrosi Alegret, n^o20707 (12 de agosto de 1439).

⁷³⁸ APPV, Jaume Vinader, n^o9517 (29 de julio de 1419).

Magrinyà figura como testigo en el inventario de los bienes de Nicolau Montalbà, con lo que es posible afirmar que la tutela del primero sobre el segundo tuvo cierto éxito, ya que la relación entre cuñados se mantuvo durante dos decenios después de la muerte del cabeza de familia.

Para terminar de consolidar este apartado referido a las evidencias materiales que pudieran apuntar hacia el uso de repertorios de oficio, es conveniente aludir a dos heterodoxas y controvertidas reliquias del gótico gerundense, ambas de incierta función: los dibujos del reverso del retablo de Sant Pere de Púbol y las tablas de vidriero conservadas en el Museu d'Art de Girona (en depósito, propiedad del Obispado). Si bien ambos casos quedan geográficamente algo lejos del objeto de estudio de esta tesis, que es la transmisión del conocimiento artístico en Valencia entre 1370 y 1450, citarlos resulta necesario, ya que la escasez de ejemplos parecidos en una cronología y en un espacio cercanos hace que los pocos restos que han pervivido, aunque sea a cierta distancia, cobren especial relevancia, y sea oportuno emplear el límite de la frontera política con relativa laxitud. El retablo destinado a la iglesia del lugar de Púbol (hoy perteneciente al término municipal de La Pera, en el Bajo Ampurdán), encargado en 1437 por Bernat de Corbera a Bernat Martorell, fue restaurado y exhibido en 2003 en el marco de una exposición -en realidad, casi una muestra monográfica- titulada 'Bernat Martorell i la tardor del gòtic català', en referencia, es de suponer, a Huizinga, y también quizás como guiño evocador a la sazón (dorada, por crepuscular) del arte de la Cataluña septentrional en el segundo cuarto del siglo XV, cuyo mejor fruto se identifica aquí con el políptico dedicado a San Pedro. El reverso de las tablas que componen esta pieza esconde varios dibujos de los que se encarga Joaquín Yarza en el texto correspondiente del catálogo⁷³⁹. De la contribución de Yarza cabría destacar varias ideas. En primer lugar, del estado de la cuestión con el que se inicia el estudio se desprende que autores que se han ocupado del retablo con anterioridad pasan con bastante premura sobre la cuestión de los trazos del envés del mueble, sin profundizar apenas en ella. Así, Verrié, Duran i Sanpere, Gudiol Ricart, Grizzard y Ainaud no les dedican una atención

⁷³⁹ Joaquín YARZA LUACES. "¿Dibujos, esbozos, modelos?" en Joan MOLINA I FIGUERAS (ed.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*. Girona (Museu d'Art de Girona), 2003, pp. 146-168.

exhaustiva⁷⁴⁰. Después, el autor afirma que un instrumento novedoso en lo que al análisis de la pintura se refiere, como es la reflectografía infrarroja, se ha revelado inútil a la hora de obtener imágenes del dibujo subyacente del retablo de Púbol que permitieran una comparación con las líneas del reverso, para poder determinar así si al menos algunas de ellas estaban hechas por la mano del mismo Martorell. En lo que concierne a la descripción de cada uno de los dibujos, que en el texto de Yarza se lleva a cabo con considerable minuciosidad, es preciso señalar el notable predominio de la figura humana, en concreto de cabezas y bustos, y la discriminación de tres grupos según la calidad del trazo (un conjunto podría ser atribuible a Martorell, el otro a su taller, y el último a un eventual espontáneo sin conocimientos técnicos). En este punto, es muy interesante el paralelismo que podría establecerse con piezas de carácter parecido a las que ya se ha hecho alusión con anterioridad. En concreto, tanto las tablillas que aparecen en el inventario de Andreu Garcia, como su virtual proyección en una obra artística, que bien pudiera estar constituida por los pequeños bustos del Centenar de la Ploma, resultan ejemplos muy oportunos que documentan bien el interés de los pintores bajomedievales por la fisonomía (cuestión, por otra parte, nada extraordinaria, ni tampoco exclusiva de esta cronología). A pesar de ello, hay que aclarar que el establecimiento de estos correlatos sólo resulta válido para ilustrar la querencia de la praxis artística por la forma humana en un tiempo y en un lugar próximos a los de esta tesis, y no conviene llevar esta semejanza hasta sus últimas consecuencias, situando tablillas, esbozos y obra acabada en pie de igualdad. Esta consideración conduce a la última parte del texto que se viene revisando, consistente en contestar al interrogante formulado al principio ‘sobre las razones que llevaron a realizar semejante esfuerzo complementario y en apariencia inútil’⁷⁴¹. Si bien se aproximan los dibujos de Púbol a cuadernos de diseños y a *mostres* en función de su naturaleza (diferente a la de la obra definitiva) y en razón de que constituyen una muestra bastante directa del estilo de un artista, se separan claramente unos objetos y otros en lo que se refiere a la intencionalidad de su ejecución. Los dibujos

⁷⁴⁰ Cabría añadir a estas referencias las líneas que Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ dedica a esta obra en su manual dedicado al dibujo en España [*Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid (Cátedra), 1986, p.115]. El autor suma al ejemplo de Púbol el de dos cabezas masculinas que aparecen en el reverso del retablo de las Santas Justa y Rufina del Museo Diocesano de Barcelona, atribuido al círculo de los Vergós, y fechado hacia 1480.

⁷⁴¹ YARZA LUACES, “¿Dibujos, esbozos, modelos?”, p.147.

incluidos en cuadernos y en otros repertorios podían no emplearse con asiduidad, pero se habían confeccionado para ser útiles durante largo tiempo, mientras que ‘en el retablo lo efímero del uso les concede otra dimensión. Es más, si no hemos encontrado uno solo de los esbozos que haya sido utilizado por Martorell en ninguna de sus pinturas conservadas, quiere decir que poco tuvieron que ver en este sentido con las “muestras”⁷⁴². En este sentido, se aducen varios ejemplos propuestos por Martin Davies en su estudio del reverso de las pinturas de la National Gallery, publicado en 1946 (estudio propiciado, tal vez, por el traslado de las obras para protegerlas del *Blitz* de Londres algunos años antes, durante la Batalla del Atlántico). El mismo Davies incluye el retablo de Púbol en su catálogo⁷⁴³, y Yarza escoge otros casos que resisten bien la comparación con la pieza gerundense. Por último, el autor concluye su examen proponiendo dos hipótesis que explicarían la naturaleza de los dibujos incluidos en las tablas contratadas por Martorell. La primera de estas teorías apunta a ‘una muestra inmediata’ para el taller del pintor (el ejemplo que apoya esta idea sería el hábil escorzo de un barco en el reverso del soporte de la *Liberación de San Pedro* y del *Quo Vadis*). La segunda se refiere a la posibilidad de que alguno de estos dibujos fueran muestras presentadas al comitente, tal vez a instancias de *mosen* Jaume Canyellas, el intermediario señalado por Bernat de Corbera para precisar algunas de las cuestiones relativas a la confección del retablo.

⁷⁴² YARZA LUACES, “¿Dibujos, esbozos, modelos?”, p.165. Difiere en este punto PÉREZ SÁNCHEZ, quien afirma que los dibujos del reverso del retablo de Púbol son ‘indudablemente estudios del natural [...]. Dos de ellas [refiriéndose a las cabezas], una femenina y otra masculina, tocada con una gorra, han sido utilizadas para la Magdalena de la predela del propio retablo y para el de San Sebastián de la calle lateral, demostrándonos así el uso de estos estudios ‘parciales’ en la realización de las obras definitivas’ (*Historia del dibujo en España...*, p.115).

⁷⁴³ Martin DAVIES (prefacio y notas). *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures*. Londres (National Gallery), 1946, figs. 6, 37, 42, 7, 24, 39, 20-23. Se ha tenido la oportunidad de consultar directamente la obra de Davies en la Biblioteca del Instituto Warburg durante el verano de 2011.



Dibujos del reverso del retablo de Sant Pere de Púbol

Concluida la exposición de las principales ideas del análisis de Joaquín Yarza, es momento ya de intentar contribuir, en lo posible, a la reflexión en torno a los dibujos de Púbol. En primer lugar, la tarea que procede acometer aquí es justificar la inclusión de este ejemplo, tan particular y ajeno al ámbito valenciano, en este capítulo referente a los repertorios de oficio. Anteriormente ya se han presentado las razones por las cuales se ha considerado oportuno citar un caso que excedía los límites geográficos de la investigación. Resta, sin embargo, argumentar qué pueden aportar estas obras al estudio de la transmisión del conocimiento artístico. Para empezar, es difícil suponer una función concreta a estos dibujos por su calidad heterogénea. Apartando los trazos más torpes, y observando los ejemplos que parecen haber salido de la mano de Bernat Martorell o de algún oficial de su taller, no ha sido posible identificar las cabezas o los bustos con personaje alguno de su producción. A esto se debe añadir, como se ha apuntado antes, que no se dispone todavía de reflectografías que permitan eliminar rotundamente la posibilidad de que los esbozos se utilizaran para preparar una figura incluida en el retablo que se dibujó sobre el yeso y luego se modificó de manera significativa. Con ello, la hipótesis de que se tratase de diseños preparatorios para el políptico de Púbol parece quedar desestimada. Quedan entonces dos opciones: que las obras del reverso de las tablas fueran modelos para la ejecución de otro encargo, perdido o sin localizar, o que, como propone Yarza, los mejores dibujos fueran muestras inmediatas del maestro para que algún miembro del taller tomara ejemplo, con lo que estos esbozos pasarían a ser una pieza clave en la transmisión del oficio

pictórico en el obrador de Martorell. Por su carácter espontáneo y por la soltura en el trazo resulta tentador atribuir estas piezas escogidas al pintor de Sant Celoni, pero también sería conveniente pensar en la posibilidad, bastante verosímil, de que ciertas cabezas y bustos de calidad mediana –los que en la contribución de Yarza se identifican como 4t, 3j o 3l– fuesen una especie de ejercicio de copia de algún aprendiz tomando como referente alguna obra sin terminar presente en el taller en ese momento. Como se verá después con detalle, este recurso era muy común en el medio profesional como herramienta de aprendizaje. La posibilidad de que los diseños más conseguidos fueran una muestra de la capacidad de Martorell presentada por éste al comitente tal vez a instancias de Jaume Canyellas es sugerente, pero igualmente difícil de argumentar. A pesar de toda esta incertidumbre, sí es posible sostener con cierta convicción que prescindir de este ejemplo en este punto de la tesis sería mucho más empobrecedor que conservarlo, a sabiendas de estar recurriendo a una obra de utilidad más que incierta. Resta tan sólo subrayar que no cabe leer el reverso del retablo como un cuaderno de dibujos, pese a su naturaleza facticia y a la superposición de dibujos en algunas tablas (por ejemplo, en la de la *Caída de Simón el Mago* y la *Crucifixión de san Pedro*), motivo más que frecuente en algunos *taccuini*⁷⁴⁴, sino como resto accidental y fosilizado de un hábito profesional que debió ser bastante frecuente. Sería deseable, por esto, que aumentase la nómina de exámenes de la parte posterior de las pinturas hispanas bajomedievales para poder confrontar datos, aunque la calidad grosera del envés de muchas tablas y las reparaciones posteriores (embarrotados, sobre todo) obligan a guardar cierta cautela respecto a los resultados. Aun así, la exposición sobre el gótico internacional catalán organizada recientemente por el MNAC (*Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, del 29 de marzo al 15 de julio de 2012)) ha posibilitado la contemplación de unos esbozos del mismo Martorell en el reverso del retablo de San Miguel custodiado en el Museu Diocesà de Tarragona⁷⁴⁵, circunstancia conocida anteriormente por dos breves referencias de Pere Batlle y Francesc Ruiz⁷⁴⁶. Se trata de dos cabezas masculinas, una detrás de la predela y otra

⁷⁴⁴ YARZA LUACES, “¿Dibujos, esbozos, modelos?” pp. 164-165.

⁷⁴⁵ Guadaira MACÍAS. “Retaule de sant Miquel” [ficha de catálogo], en CORNUDELLA. *Catalunya 1400...*, pp. 204-207, esp. p.206.

⁷⁴⁶ MACÍAS da cuenta de las dos referencias (ibidem, p.206): Pere BATLLE. “Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano”. *Boletín Arqueológico de Tarragona*, IV^a

detrás de la tabla lateral izquierda, hechas con carbón y algún toque de yeso. Las dos delatan la mano del maestro, y han sido interpretadas de diversa manera por la historiografía: como estudios preparatorios, como ejercicios de lucimiento y como investigaciones formales para encontrar nuevas fórmulas poniendo a prueba los límites de la destreza técnica. Por último, es posible añadir a los dibujos que se vienen considerando un paralelo bastante próximo en el tiempo y en el espacio como es el estudio de unas manos en el reverso de la tabla de *La princesa Eudoxia ante la tumba de San Esteban*, parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Esteve de Granollers (MNAC) atribuido al taller de los Vergós, y fechado entre 1491/1492 y 1500⁷⁴⁷, si bien no alcanza la calidad ni la complejidad de algunos de los esbozos de Púbol, sorprendente y valiosísima instantánea de las habilidades de un pintor fuera del cuadro.

El epígono de este rastreo de evidencias físicas que puedan probar el uso de repertorios de oficio en la actividad artística entre 1370 y 1450 es la mesa de vidriero que originalmente formaban dos tablas conservadas hoy en el Museu d'Art de Girona (cuya función primera fue identificada en 1985 por Joan Vila-Grau⁷⁴⁸, miembro de la sección catalana del *Corpus Vitrearum Medii Aevi*⁷⁴⁹, fundada en 1980 a instancias de Joan Ainaud de Lasarte en el seno del *Institut d'Estudis Catalans*). Se trata de dos piezas de madera de castaño de centímetro y medio de grosor, midiendo la primera de ellas 1'24 x 0'35 cm y la segunda 1'22 x 0'40 cm. Los dos fragmentos están cubiertos por una capa de pintura blanca sobre la que se

época, n.º19 (1952), p.212; Francesc RUIZ. *Bernat Martorell, el mestre de sant Jordi*. Barcelona (MNAC), 2002, p.69.

⁷⁴⁷ Joaquim GARRIGA. “La princesa Eudoxia ante la tumba de San Esteban” [ficha de catálogo], en María Rosa MANOTE CLIVILLES; Francesc RUIZ I QUESADA; Francesc M. QUÍLEZ (comisarios). *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* [catálogo]. Madrid (Fundación La Caixa), 1997, pp. 196-202.

⁷⁴⁸ Joan VILA-GRAU. “La table de peintre-verrier de Gérone”. *Revue de l'Art*, 72 (1986), pp. 32-34. El texto en el que se da noticia del descubrimiento, del mismo autor, es *El vitrall gòtic a Catalunya. Descoberta de la Taula de vitraller de Girona. Discurs de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Barcelona (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), 1985. Vid. también Joan VILA-GRAU. “Tabla de vidriero” [ficha de catálogo], en AINAUD, Joan et alii. *Cataluña Medieval: del 20 de mayo al 10 de agosto, Barcelona, 1992* [catálogo]. Barcelona (Lunwerg), 1992, p. 311.

⁷⁴⁹ Vid. <http://www.corpusvitrearum.org/> [consultado el 11 de agosto de 2011]. La sección española está presidida por Víctor Nieto Alcaide. La sección catalana, por Xavier Barral i Altet. Ambos grupos han hecho publicaciones sobre las catedrales de Sevilla, Granada, Girona, Barcelona, y Tarragona, así como sobre los vitrales de la iglesia de Santa María del Mar, y los de los templos monásticos de Poblet, Santes Creus y Pedralbes. Es importante señalar, como dato de interés, que la organización internacional propone una nomenclatura para localizar exactamente las vidrieras en un templo.

trazaron en negro varios diseños. Tradicionalmente, estos dos enseres eran tenidos como un proyecto de vitral. El examen atento de sus particularidades físicas reveló que no se trataba de un mero diseño previo, sino de un instrumento de trabajo, de una superficie de montaje sobre la que el operario emplomó los fragmentos que después compusieron una vidriera. De este uso dan fe los pequeños agujeros que hicieron las puntas metálicas que ayudaron a fijar los vidrios antes del emplomado y las letras que designaron qué colores debían utilizarse en cada parte de la ventana. Tres ideas del estudio de Vila-Grau merecen ser puestas de relieve, por lo que a esta investigación interesa: la primera, relativa a la cronología de las tablas, la segunda, referente a su utilidad, y la tercera, alusiva al perfil profesional del operario que hiciese uso de ellas. La fecha en la que puede datarse la mesa queda establecida a mediados del siglo XIV por correspondencia con la campaña de decoración de los vanos del coro alto de la catedral de Gerona, cuya ventana axial fue, parece, el lugar al que estaba destinada la composición realizada sobre la madera. Este periodo resulta válido en lo fundamental, puesto que tan sólo se adelanta dos decenios (como máximo) al inicio del periodo propuesto como objeto de examen. La segunda cuestión significativa del texto de Vila-Grau es que define la mesa como un instrumento reutilizado y reutilizable. Para ello bastaría con extender una capa de pintura blanca sobre el sustrato anterior y con dibujar el nuevo diseño sobre ésta. Ha sido posible llegar a esta conclusión tras advertir en la superficie lúnea las huellas de dibujos anteriores que probablemente serían transferidos a través de un calco repasado por una punta metálica. Es así como se han identificado los motivos que presentan las dos tablas -tanto los figurativos como los ornamentales, y no sólo los que aparecen en superficie, sino también los que fueron marcados anteriormente con un objeto punzante- con los que aparecen en la vidriera axial del coro alto de la Catedral de Gerona (es esta deducción, como se ha apuntado con anterioridad, la que ha permitido el establecimiento de una cronología aproximada para las piezas). Así, esta mesa de vidriero, durante mucho tiempo confundida con un (exótico) proyecto a escala 1:1 y sobre madera⁷⁵⁰,

⁷⁵⁰ Basta comparar las tablas con el dibujo examinado por Hans WENTZEL en “Un projet de vitrail au XIVe siècle” [*Revue de l'Art*, nº 10 (1970), pp. 7-14] para caer en la cuenta de la naturaleza radicalmente diferente del ejemplo de Gerona. En la fecha de publicación del artículo se conocían tres proyectos de vidriera del siglo XIV: uno en Seitenstetten (Austria), otro en Dresde y el último en el *Landesmuseum* de Stuttgart, que es el que se analiza pormenorizadamente en el texto. El caso catalán no se menciona, pese a que antes de 1985 era tenido como un proyecto también. El diseño

constituye una evidencia del empleo de repertorios de oficio no por sí misma, sino por ser portadora de la huella de un dibujo previo. Esta enrevesada historia debería terminar con una breve aclaración sobre el empleo de diseños a tamaño natural en el arte de la vidriería, antes de exponer el tercer aspecto relevante de la pequeña monografía que se viene analizando.



Fragmentos de una mesa de vidriero, con sus correspondientes reflectografías (Museu d'Art de Girona)

Parece ser que, tras un primer proyecto de vitral a pequeña escala (que tal vez sirviera de presentación para el comitente, o como referente en caso de incumplimiento del contrato), se trazaba un modelo con las dimensiones exactas de la vidriera, con el objeto de que sirviera de patrón en el corte de las piezas que posteriormente se iban a disponer sobre la mesa de trabajo para unir las mediante hilo de plomo (antes de cortar este primer dibujo a escala 1:1 resulta lógico

de Stuttgart parece proceder del lago de Constanza entre 1310 y 1330 (p.12). Por el soporte de pergamino, por las anotaciones en latín culto (además, con abundantes abreviaturas), y por el aspecto sumario de la composición, hay que coincidir con Wentzel en que se trata más bien de un esbozo en el que participaron varias personas entre las que se contaban algunas que no se dedicaban a la pintura profesionalmente. Uno de estos últimos debió ser considerablemente versado en Teología (p.14). Este esquema, se apunta aquí, pudo acompañar tal vez al contrato de la obra: sería entonces asimilable, en cierto sentido, a la *mostra*. No era tampoco, en cualquier caso, un diseño previo de carácter técnico.

suponer que el diseño se trasladaría a la mesa mediante un procedimiento de calco, utilizando la técnica recurrente de repasar las líneas con un instrumento que pudiera hacer una pequeña incisión). Antes de someter esta hoja a cualquier tipo de usura, se hacía una copia fiel de la misma para disponer de una plantilla en caso de que fuese necesaria una reparación de la ventana⁷⁵¹, pasando este cartón a formar parte del patrimonio de la Fábrica del templo en cuestión (quedaría por explicar, sin embargo, por qué se conservó la mesa en Girona, cuando un patrón como los anteriores hubiese sido suficiente garantía del mantenimiento de los vitrales: tal vez se considerase que también la mesa de montaje era un elemento imprescindible para la restitución de cualquier elemento dañado, no siendo propiedad particular del operario, sino de la Obra). Algunas noticias de archivo vienen a refrendar indirectamente la importancia que pudo tener la conservación de este último tipo de diseños⁷⁵², ya que informan de la renovación de vidrieras tomando como modelo algunas piezas preexistentes, proyecto inviable sin el concurso de estos cartones. Por ejemplo, el 15 de noviembre de 1420 Martí Vergay, maestro vidriero, contrata una nueva vidriera para la capilla catedralicia de Santa Lucía, tomando como referencia el ventanal que ya existía⁷⁵³; en 1467 se encarga a Arnau del Morer la reparación de los vidrios de la capilla de San Pedro, en la misma Seu, y la elaboración de unos nuevos, procurando unificar obra antigua y añadidos (“e axi que tot lo ques fasa en les vidrieres velles lo que ab lo nou o manera que es mostre tot una obra axi lo afegit como lo vell”⁷⁵⁴). Mucho antes, en 1385, Pere Ponç, presbítero y ‘mestre de fer vidrieres’, suscribe tres contratos para renovar las

⁷⁵¹ Hasta aquí se han seguido, con algunos añadidos y modificaciones, las explicaciones de SANCHIS SIVERA (“Vidriería historiada medieval...”, p.24): ‘Éstos [los cartones para una vidriera] eran tres [...]: uno, con la composición delineada y coloreada en pequeña escala; otro, también coloreado y en las dimensiones de la vidriería, que se recortaba a trozos numerados para servir de patrones, con el color que les correspondía, y el último, con las dimensiones del segundo, que se conservaba entero para el caso de restauración o composición de las vidrieras, si por cualquier accidente llegaban a romperse.’

⁷⁵² La utilidad de los cartones de montaje quedó de manifiesto, por ejemplo, en una fecha tan tardía como fines del siglo XIX, con motivo de la restauración de las vidrieras de la catedral de León. Vid. Aránzazu REVUELTA BAYOD. “La restauración de las vidrieras medievales de la Catedral de León a finales del siglo XIX”, en Joaquín YARZA LUACES; M^a Victoria HERRÁEZ ORTEGA; Gerardo BOTO VARELA (eds.). *La Catedral de León en la Edad Media [Actas del Congreso Internacional. León, 7-11 de abril de 2003]*. León (Universidad de León-Ayuntamiento de León), 2004, pp. 603-612.

⁷⁵³ SANCHIS SIVERA, “Vidriería historiada medieval...”, p.25. La transcripción del contrato, en la p.29. Vergay puede disponer de los vidrios antiguos a voluntad, con lo que cabe suponer que tendrían un uso posterior como material aprovechable o como modelo para otro proyecto.

⁷⁵⁴ SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, p.280, nota 1.

vidrieras de la iglesia de Santa María de Morella⁷⁵⁵. En una ocasión la obra debe conformarse a un diseño preexistente, también del mismo Ponç (nada extraño, en realidad, si se piensa que se trataba de dos ventanas para la capilla mayor del templo). Es muy probable que el artífice recurriera a su propio repertorio de modelos, del que seguramente formarían parte los dibujos a escala 1:1 utilizados en el vitral de referencia, aunque luego pasasen a ser propiedad de la Fábrica (los dos contratos analizados datan del 23 de mayo de 1385; por otra parte, aun en el caso de que se tratase de vanos de dimensiones diferentes –uno era el central, y otro el lateral de la capilla mayor– a buen seguro habría motivos que se podrían trasladar de un lugar a otro sin variar la escala⁷⁵⁶). Los detalles del tercer y último encargo que recibe Pere Ponç deben ser acordados no con el comitente, sino con Guillem Ferrer, conocido pintor que opera en el Norte de Castellón durante los últimos años del siglo XV. Este tipo de conversaciones, cuyo contenido omite indefectiblemente la documentación (no era su función hacer estenografía que interesa casi exclusivamente al historiador del arte), debieron tener lugar con harta frecuencia en esa cronología⁷⁵⁷. Este asunto conduce, por fin, de vuelta al análisis del texto de Vila-Grau.

El tercer y último aspecto que restaba por comentar del estudio sobre las tablas de Gerona está relacionado justamente con las relaciones entre pintura y vidrio. De hecho, el autor escribe específicamente sobre un ‘peintre-verrier’, y no sobre un ‘maître-verrier’⁷⁵⁸. Este cambio de nomenclatura apunta a una orientación metodológica bien definida, que considera que ambas disciplinas son en definitiva

⁷⁵⁵ COMPANY et alii, *Documents de la pintura valenciana medieval*, I: docs. 441, 442 y 450.

⁷⁵⁶ Víctor NIETO ALCAIDE. “Vidrieros y pintores: el problema de los cartones y la vidriera del siglo XV”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, p.561: ‘En la vidriera española de finales del siglo XV el empleo de unos mismos cartones para la realización de vidrieras de distintos edificios fue una práctica constante. Dado que un mismo cartón podía servir para la realización de vidrieras diferentes, el fondo de cartones formaba parte inseparable de los instrumentos de trabajo del vidriero y del taller.’

⁷⁵⁷ Sobre la colaboración entre vidrieros y pintores, vid. ibidem, p.555: ‘En la realización de estos trabajos previos a la ejecución de la vidriera, durante la Edad Media se produjo con frecuencia una colaboración, que ha quedado reflejada en la documentación conservada, entre vidrieros y pintores. Esta documentación se ha interpretado suponiendo que el pintor era el autor del cartón y el vidriero un mero ejecutor del mismo cuando, en realidad, la colaboración entre pintores y vidrieros fue el resultado de un proceso mucho más complejo.’

⁷⁵⁸ Hay, en efecto, un volumen dentro de la colección *Corpus Vitrearum* en el que se trata específicamente la cuestión vidriero-pintor para el Sur de Francia: Joëlle GUIDINI-RAYBAUD. *Pictor et veyrerius. Le vitrail en Provence occidentale, XIIIe-XVIIe siècles*. París (Presses de l’Université de Paris-Sorbonne), 2003.

artes del color, pudiendo ser practicadas con eficiencia por cualquier menestral capaz con cierta soltura en el dibujo⁷⁵⁹ (otra cuestión sería qué capacidades específicas debía reunir el operario que además fabricara vidrios de color o supiera darles una forma concreta). Esta práctica común del diseño figurativo debiera hacer pensar en la circulación de modelos, de repertorios de oficio, entre profesionales que se dedicaron a una actividad o a otra.

Un ejemplo tal vez: el cuaderno de los Uffizi -----

Es tiempo de examinar ahora una colección de dibujos intrigante y sugestiva, tanto por su calidad como por su heterodoxia y por su adscripción (cambiante) a geografías y sensibilidades artísticas muy diversas. También, huelga decirlo, por la función que pudieron tener en la transmisión del conocimiento artístico en Valencia entre 1370 y 1450. La variedad de hipótesis sobre el origen de estas hojas queda bien explícita en el amplio rango temático de las exposiciones de las que han formado parte: *Mostra di strumenti musicali in disegni negli Uffizi* (1952), *Da Altichiero a Pisanello* (1958), *Europäische Kunst um 1400* (1962), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (1978), *I disegni antichi degli Uffizi: i tempi del Ghiberti* (1978), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* (1979) o *Renacimiento Mediterráneo* (2001).

En primer lugar, es importante señalar que quien escribe estas líneas tuvo la oportunidad de examinar estos dibujos *de visu* en el *Gabinetto Disegni e Stampe* de los Uffizi durante el otoño de 2005. Consecuencia de ese examen fueron unas notas que, debidamente revisadas, se incluyen en este apartado de la tesis como anexo, con la intención de que se utilicen como documento de referencia para el estudio pormenorizado de los dibujos que va a emprenderse a continuación. Fue posible, asimismo, fotocopiar a láser las fotografías disponibles del cuaderno, y

⁷⁵⁹ Un ejemplo: el 3 de octubre de 1409 el pintor Pere Rubert cobra por la decoración de la capilla mayor de la iglesia de Santa Catalina y por la pintura de la vidriera de la ventana mayor de dicho espacio (SANCHIS SIVERA, "Vidriería historiada medieval...", p.26, nota 5). Sobre el nuevo estatus social de los pintores en los últimos siglos de la Edad Media, consecuencia de su capacidad para generar diseños que podían utilizarse en medios como el vidrio y el bordado, vid. de nuevo BINSKI, *Artisanos medievales...*, p.21.

consultar la monografía que Ulrike Jenni dedica a estas hojas en la biblioteca de Villa I Tatti (Florencia), y posteriormente en el Instituto Warburg de Londres.

Antes de proseguir con el examen de los dibujos (revisión de las evidencias físicas, estado de la cuestión en lo que a atribuciones se refiere, y reflexión sobre su probable función en la transmisión del conocimiento artístico), es necesario acometer una doble tarea: explicar cuál es la relación que este cuaderno puede tener con el medio valenciano y hacer unas breves consideraciones metodológicas para que se entienda bien cuál es el itinerario que va a seguir esta pesquisa. En primer lugar, dentro de las múltiples hipótesis sobre el origen del autor de los diseños, desde que Roberto Longhi apuntara las concomitancias de éstos con la producción del Maestro del Bambino Vispo se ha mantenido una línea crítica más o menos continua que sostiene el nexo indiscutible del cuaderno con el panorama valenciano en torno a 1400, incluyéndolo más concretamente dentro de la órbita gravitatoria del Maestro del Centenar, de la poca obra conocida de Marçal de Sas y del grupo de tablas que se vienen atribuyendo a Miquel Alcanyís. Fiora Bellini, Robert W. Scheller, Andrea De Marchi y Matilde Miquel han seguido esta misma vía. No siendo el objetivo principal de esta tesis la atribución de obras, se va a ahondar poco aquí en la debatida cuestión de la indentidad del autor o autores del cuaderno de los Uffizi, del retablo del Victoria and Albert y de otras tablas relacionables con ellos, pero sí se va a utilizar el análisis formal como herramienta esporádica de trabajo, ya que la investigación lo requiere en este caso (al fin y al cabo, se supone que esta habilidad entra dentro de los rudimentos del oficio que se aprenden en la Licenciatura). Así, aquí se encuentran suficientes indicios como para proponer que el cuaderno pudo traerse a Valencia, dibujarse en parte en Valencia, o estar hecho por un pintor que trabajó en la ciudad en los últimos años del siglo XIV o en los primeros del XV. Los argumentos que llevan a sostener tal afirmación se expondrán con detenimiento luego. Se habrían abordado también con esto, en parte, las consideraciones metodológicas que se anunciaban al principio del párrafo. Aparte de la aclaración respecto al recurso ocasional al método formalista, es necesario volver a prevenir sobre el marco particularmente teórico de la investigación sobre la transmisión de modelos, explicable mediante la

escasez de ejemplos fehacientes (cuadernos, por ejemplo) que han sobrevivido⁷⁶⁰. Aun así, es necesario apuntar que, en el caso particular de estos dibujos, se ha intentado asentar el discurso en evidencias físicas o en comparaciones formales bien fundadas, procurando salvar, en lo posible, las dificultades propias de estudiar un asunto tan vidrioso como es éste.

Es momento, ahora, de proceder a la descripción física del ejemplar de los Uffizi. Está compuesto por veinte hojas y un bifolio en papel. Los dibujos están hechos a pluma, lápiz y ocasionalmente a punta metálica⁷⁶¹, apareciendo en uno de ellos aguadas en violeta, rojo y amarillo. Las medidas no sobrepasan los 300 x 222 mm, con ligeras variantes en las dimensiones de cada folio. En ocasiones aparece una paginación antigua hecha con tinta violeta en el ángulo superior derecho de algunas hojas. Tal vez la revisión de esta numeración y el examen de la filigrana del papel puedan esclarecer algo sobre el origen del cuaderno y su aspecto antes de la desmembración de la que fue objeto en un momento todavía por determinar. Antes de abordar este estudio conviene aclarar que la paginación no tiene por qué ser contemporánea a la compilación de dibujos. Asimismo, incluso la datación de estos números ha sido discutida: para Jenni, son del siglo XV, y para Bellini, del XVI. En cualquier caso, se trata de una serie excepcionalmente larga: el último dibujo numerado alcanza la cifra XCIII [sic]. Todos los estudios coinciden en señalar que se trata de una obra de carácter verdaderamente internacional, esto es, que las hojas conformaron un *carnet de voyage* o que el autor principal de las mismas fue un artista itinerante. Si se admite que la numeración se hizo sobre la encuadernación original, resulta una serie de dibujos llamativamente extensa, lo que, junto al buen tamaño del papel empleado, dificultaría considerablemente su transporte. Si la paginación resultara ser más tardía podrían haberse intercalado otros diseños. En cualquier caso, la heterogeneidad de las formas, primer indicio que pudiera sugerir la compilación y encuadernación posterior de los folios (con lo que no se trataría de un cuaderno de viaje, sino de un volumen conformado tiempo

⁷⁶⁰ SCHELLER advierte sobre esto en *Exemplum...*, p.34: "The scarcity of adequate documentary and artistic material has forced art historians to cast their ideas on transfer and transmission in a more hypothetical mould".

⁷⁶¹ Una revisión apurada del uso de esta técnica entre los siglos XIV y XVI, en Letizia MONTALBANO. "La tecnica del disegno a punta metallica dal XIV al XVI secolo attraverso l'analisi delle fonti e dei materiali". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LII (2008), 2/3 [*Le tecniche del disegno rinascimentale dai materiali allo stile. Atti del Convegno Internazionale*], pp. 214-225.

después), tras un análisis codicológico somero, no ha llevado a establecer una conclusión favorable a la inserción posterior de páginas en una colección preexistente, ya que existe una sólida correspondencia entre dibujos muy diversos que demuestra de modo claro la utilización de las mismas hojas por artistas diferentes. El hecho de que se haya conservado un bifolio perteneciente a la serie (18324F⁷⁶²) constituye un argumento suplementario a favor de la existencia de una encuadernación conjunta de los diseños, hoy desaparecida. El buen estado de conservación de las hojas (sólo tienen manchas de humedad, y esto eventualmente) hace pensar que el cuaderno tendría una cubierta más consistente que el simple papel, o que se transportaría dentro de una cartera o una caja, al modo de las tablillas del Kunsthistorisches Museum de Viena. Para facilitar el seguimiento de estas consideraciones, y antes de continuar aportando argumentos a favor de la tesis que aboga por un conjunto heterogéneo desde primera hora, se adjunta a continuación un esquema de lo que podría ser la composición original del volumen, al que se añaden las medidas de las hojas y las marcas de agua, cuando éstas existen. Como se verá, la demostración de este extremo es fundamental para una comprensión cabal de la naturaleza del cuaderno conservado en los Uffizi.

⁷⁶² Scheller lo cita erróneamente como 18234F (*Exemplum...*, p.322).

Esquema de la composición original, al que se adjuntan las medidas de las hojas⁷⁶³ y

las marcas de agua, cuando éstas aparezcan:

[Cuatro hojas iniciales perdidas o no identificadas]

- Lamentación sobre Cristo Muerto (2274Fv - numeración original⁷⁶⁴ V):
293x211
Adoración de los Reyes (2274Fr) DC⁷⁶⁵
- Santa Catalina de Alejandría (2272Fr - n.o. VI): 290x210
Virgen Anunciada (2272Fv)
- San Miguel (2270Fr - n.o. VII): 294x210
Estudio compositivo para los Reyes Magos; bocetos del Buen y el Mal
Ladrón (2270Fv) DC

[Hiato de 38 hojas]

- Estudio compositivo que incluye un esbozo del Prendimiento y varios
ángeles (18324Fr, bifolio⁷⁶⁶ - n.o. LXVI): 298x221
Virgen con Niño y ángel de espaldas (18324Fv, bifolio) DC

[Hiato de ocho hojas perdidas o no identificadas]

- Estudios de paisaje con dos leones (18324Fr, bifolio - n.o. LXXV):
298x211
Esbozo de animal punteado (18324Fv, bifolio) DC

[Hoja perdida o no identificada]

⁷⁶³ Las medidas se tomaron sobre los originales en otoño de 2005.

⁷⁶⁴ En adelante, n.o.

⁷⁶⁵ Marca de agua Démi Cerf (Briquet 3279)

⁷⁶⁶ Las medidas totales del bifolio son 298x448. Cada hoja quedaría en 298x221, restando el pliego intermedio de 5 o 6mm.

- Varios estudios compositivos: Calvario, Flagelación, Resurrección, etc.
(2277Fv - n.o. LXXVII): 296x214

Dios Padre, Ángel anunciador, estudio de plegados, león (2277Fr)

- Virgen Anunciada, león (2275Fr - n.o. LXXVIII): 275x212

Escenas cortesés (2275Fv) DC

[Hiato de tres hojas perdidas o no identificadas]

- Paisaje, mujer con recién nacido sentada en el suelo (2280Fv - n.o. LXXXII): 292x173

Paisaje con San Jorge y la Princesa (2280Fr) DC

- Estudio de dragón (18306Fr - n.o. LXXXIII): 297x222

Dos ejercicios sobre la Virgen y el Niño (18306Fv)

[Hoja perdida o no identificada]

- Hércules en el Jardín de las Hespérides (18305Fr - n.o. LXXXV): 299x222
Ø (18305Fv)

[Dos hojas perdidas o no identificadas]

- Estudio de figura con manto en el ángulo superior izquierdo (2271Fv - n.o. LXXXVIII): 291x211

Lamentación sobre Cristo Muerto y estudio de plegados (2271Fr) DC

[Hiato de cinco hojas perdidas o no identificadas]

- Dios Padre y Arcángel anunciador (2273Fr - n.o. XCIII): 288x212

Figura tocando el rabel (2273Fv) DC

La numeración antigua llega hasta esta última hoja.....

- Letras historiadas: R, S, T y V (2268Fr): 294x211
Figura masculina anciana (¿Joaquín?) en paisaje con figuras (2268Fv) DC

- Letra historiada: 'a' minúscula (2264Fr): 138x110
Ø (2264Fv)

- Hombre sentado ante una fragua (2265Fr): 106x950
Ø (2265Fv)

- Letra historiada: P (2266Fr): 172x120
Ø (2266Fv) DC

- Superposición de motivos y trazos con mala fortuna: copias de la figura de un niño desnudo, cabeza barbada atribuible al dibujante principal del cuaderno (2267Fv): 177x207
Una comitiva parte para ir a pescar (2267Fr)

- La comitiva anterior observa a unos pescadores faenando (2269Fr): 179x209
Escena de pesca (2269Fv)

- Figura con las manos veladas (2278Fv): 229x173
Virgen Anunciada, estudio de plegados (2278Fr)

- Ángel Anunciador, estudio para la cabeza de un Crucificado (2276Fr): 242x199
Ø (2276Fv)

- Ciervo saltando (2281Fr): 224x191
Algunos trazos marrones y dos esbozos de rostros a lápiz (2281Fv)

- Dos ciervos recostados (2279Fr): 131x183
Varios estudios compositivos: figura masculina (¿San Bartolomé?), varias cabezas femeninas (2279Fv) DC

- Virgen de la Humildad (18304Fr): 213x159
Contorno de un Crucificado (18304Fv) DC

Si se ha examinado con cierto detenimiento el esquema anterior, resultará fácil extraer varias conclusiones. En primer lugar, ha sido posible reconstruir el orden de las páginas tomando como referencia la numeración violeta. Hay varios grupos de hojas perdidas. El hiato más llamativo es el de los 38 folios desaparecidos que mediaron entre 2270F y 18324F. A partir de 2273F terminan los números romanos en aguada, y se suceden varias hojas sueltas, que llamativamente tienen casi todas menor tamaño que las marcadas con las cifras citadas anteriormente (éstas suelen estar en torno a una media de 290x210 mm). La única excepción es la hoja que en el recto presenta cuatro letras historiadas y en el verso una figura anciana –probablemente Joaquín– sentada en un paisaje (2268F). Cabe la posibilidad, no obstante, de que esos folios que no presentan paginación alguna y son sensiblemente más pequeños que el resto de hojas fueran recortados con posteridad a la desmembración del cuaderno, con lo que tal vez sí estuvieran incluidos en la composición original del *taccuino* (de hecho, los folios 2279F y 2276F presentan evidencias de haber sido severamente reducidos en sus dimensiones).

En segundo lugar, sería necesario considerar si el tamaño estándar del papel corresponde a alguna tipología conocida. La mayoría de folios numerados en aguada violeta miden alrededor de 295x220 mm (media aproximada), con ligeras variaciones. Según el estudio de referencia sobre el papel en Occidente en la Baja Edad Media llevado a término por Ornato, Busonero, Munafò y Storace, las dimensiones estaban bastante definidas en los últimos siglos del Medievo. Existían básicamente tres tamaños de hojas: *forme reali*, *mezzane* y *rezzute*⁷⁶⁷. La primera mediría 608x440mm, la segunda 490x345mm, y la tercera 440x310mm. Estos

⁷⁶⁷ ORNATO, Ezio; BUSONERO, Paola; MUNAFÒ, Paola F.; STORACE, M. Speranza. *La carta occidentale nel tardo medioevo*. Roma (Istituto centrale per la patologia del libro), 2001 (2 vols), vol. II, pp. 270-272.

parámetros podían modificarse mediante el pliego, obteniendo de esa manera volúmenes en folio, en cuarto o en octavo. Más que las dimensiones de cada hoja, la clave explicativa la podrían dar las medidas del bifolio, 298x448mm, que parecen corresponderse con una forma real in-folio, o directamente, con una del *rezzute* (cada página del cuaderno, por tanto, sería una forma real en cuarto). No es preciso aclarar que doblar dos veces una hoja (real en cuarto) para obtener un tamaño que podría tenerse con un solo pliego (*rezzute* in-folio) no tiene sentido alguno, por lo que tal vez resultaría más sensato apostar por la tipología más pequeña. Sin embargo, hay que apuntar que sí existen libros compuestos por hojas de la forma real en cuarto. La explicación de esta curiosa elección no se debe tanto a la escasez de *rezzute* como a la demanda de un papel de gramaje más elevado para según qué menesteres. En cualquier caso, en la documentación valenciana aparecen referencias a ‘paper toscà de la forma major i menor’⁷⁶⁸ y a ‘mans de paper de la forma real’⁷⁶⁹, lo que documenta la circulación de este tipo de soporte en Valencia en la primera mitad del siglo XV. Es más, la reducción de las tipologías a dos modelos, a partir de los tres preexistentes, se corresponde del todo con la rarefacción del formato mediano y la definitiva hegemonía del real y del *rezzute* que tienen lugar a lo largo del siglo XV⁷⁷⁰. La presencia de papel toscano en Valencia a principios del Cuatrocientos es otro asunto que conviene no pasar por alto, aunque se abordará en párrafos posteriores, cuando sea el momento de examinar la filigrana. Por último, las medidas del cuaderno de los Uffizi coinciden con lo que vendría a aconsejar Cennino Cennini en su tratado de pintura (que, recordémoslo una vez más, recogía la tradición postgiottesca conservada por los Gaddi): el aspirante a pintor debía tener una cartera en la que pudiera caber un ‘foglio reale, cioè mezzo’, lo que apunta probablemente a la utilización de cuadernos de papel de esa medida, tal vez simplemente una resma, compuesta por 20 manos, cada una de ellas de cinco bifolios⁷⁷¹. En total serían cien hojas

⁷⁶⁸ Inventario del *apotecari* Raimon Amalrich (APPV, nº1224, Gerard de Pont, 14 de enero de 1404).

⁷⁶⁹ Compra de papel para que los pintores que iban a trabajar en la bóveda de la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia hagan patrones [*Llibres d’Obra*, 8 de julio de 1432, citado por ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, p.202 (doc.49)].

⁷⁷⁰ ORNATO et alii, *La carta occidentale...*, vol. II, p.271.

⁷⁷¹ Vid. Albert J. ELEN. “Paper analysis in Italian drawing-books of the 15th and 16th centuries”, en Monique ZERDOUN BAT-YEHOUDA (ed.). *Le papier au Moyen Âge: histoire et techniques* [*Bibliologia*, 19]. Turnhout (Brepols), 1999, pp. 193-202, esp. nota 10 de la página 199. Todavía se puede leer en el Diccionario de la Real Academia [<http://www.rae.es/rae.html>], consultado el 12 de

aprovechables por las dos caras, con lo que la numeración violeta (que llega hasta el folio 94) tendría visos de haber sido hecha sobre la encuadernación original, y la extensión de cien páginas no sería tan descabellada para un cuaderno de viaje. Esta hipótesis se ve confirmada de modo claro por el único bifolio conservado, con los números LXXVI y LXXV en 18324Fr. Reconstruyendo la mano completa, es fácil darse cuenta de entre estas dos páginas faltan cuatro bifolios: LXVII-LXXIV, LXVIII-LXXIII, LXIX-LXXII, LXX-LXXI.

LXXVI (conservado)
LXXVII
LXVIII
LXIX
LXX
LXXI
LXXII
LXXIII
LXXIV
LXXV (conservado)

Podría reconstruirse así todo el cuaderno partiendo de este núcleo, de modo que

LXXVI
LXXVII
LXXVIII
LXXIX
LXXX
LXXXI
LXXXII
LXXXIII
LXXXIV
LXXXV

julio de 2012]: “*Resma*. 1. f. Conjunto de 20 manos de papel”; “*Mano*. 15. f. Conjunto de cinco cuadernillos de papel, o sea, vigésima parte de la resma”.

Y, yendo hacia atrás

ILVI

ILVII

ILVIII

ILIX

ILX

ILXI

ILXII

ILXII

ILXIII

ILXIV

LXV

... hasta llegar a una virtual

Mano 1^a (incompleta)

I

II

III

IV

V

Intentar establecer cualquier tipo de sistematización que explique por qué unas hojas se conservaron y otras no a partir de esta reconstrucción resulta inútil, ya que casi todos los bifolios se partieron, en un momento u otro, tras la desmembración del cuaderno, y la suerte de cada real en cuarto se desligó completamente de la fortuna de su otra mitad, junto a la que antes componía un real in-folio. De hecho, en algunas hojas hay restos de cola que evidencian que antes de ser conservadas en el inocuo paspartú de cartón actual, estuvieron dispuestas sobre otro soporte.

Albert J. Elen emprende, en varias publicaciones, un estudio codicológico de *taccuini* bajomedievales y renacentistas en ámbito italiano⁷⁷², del que excluye el ejemplo de los Uffizi. Es una muestra bastante explícita de lo difícil que resulta situar estos apuntes en esta órbita. No se acomodan con facilidad en un elenco así porque, además del italiano, tienen otros componentes específicos. De cualquier modo, hubiera sido deseable que Elen hubiese hecho alguna referencia al caso examinado aquí, ya que demuestra ser un investigador perspicaz en la mayoría de sus apreciaciones. Aun así, sus concienzudos análisis han servido de ejemplo para este estudio, y han sido un buen recordatorio del contexto internacional que corresponde al cuaderno de los Uffizi, del que también forman parte los dibujos atribuidos a Pisanello, Gentile da Fabriano y Parri Spinelli, junto a otros diseños anónimos igualmente significativos.

Tras haber examinado el asunto de la numeración de los folios, procede ahora revisar la cuestión de la filigrana del papel, teniendo siempre como documento de referencia el esquema propuesto algunas páginas atrás, en el que se intenta reconstruir la disposición original de las hojas en el cuaderno. La marca de agua que aparece de modo más o menos homogéneo es la mitad anterior de un ciervo. Briquet recoge varias filigranas parecidas, aunque la que coincide exactamente con la del papel de los Uffizi está catalogada con el número 3279, y clasificada como una señal exclusivamente italiana, utilizada a partir del último cuarto del siglo XIV⁷⁷³. En concreto, el medio ciervo que aparece en el cuaderno de los Uffizi está documentado desde 1396 en casi toda Europa⁷⁷⁴. Estos datos serían de gran utilidad para indagar en el origen del cuaderno, si no se supiera con certeza

⁷⁷² Albert J. ELEN. *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de'Grassi to Palma Giovane. A codicological approach*. Leiden (s.n.), 1995. Vid. también, del mismo autor, "Paper analysis in Italian drawing-books of the 15th and 16th centuries", en Monique ZERDOUN BAT-YEHOUDA (ed.). *Le papier au Moyen Âge: histoire et techniques [Bibliologia, 19]*. Turnhout (Brepols), 1999, pp. 193-202.

⁷⁷³ BRIQUET, C. M. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600 avec 39 figures dans le texte et 16,112 fac-similés de filigranes [tome premier (A-Ch)]*. Leipzig (Verlag von Karl W. Hiesermann), 1923, pp. 219-221 (figs.3273-3339, especialmente 3273-3283, y sobre todo 3279), p.219: 'Cerf, chevreuil, daim, élan, renne. Le cerf revêt comme filigrane des formes assez diverses et il a été usité par des battoirs italiens, français et allemands. Les ramures sont parfois si massives qu'il faut les attribuer à un daim ou à un élan plutôt, qu'à un cerf. *Demi-cerf*. Le demi-cerf est un filigrane exclusivement italien. Sur grosse vergeure, généralement avec fil vergeure supplémentaire, on le rencontre jusque vers 1386; 1370 et, posé sur un pontuseau supplémentaire, dès 1377.'

⁷⁷⁴ *Ibidem*: '3279. 30x42. Voorne, 1396; Nieuport, 1396; Bourges, 1398; Pise, 1399-1404; Lucques, 1399-1415; Montpellier, 1400; Gelderland, 1400; Piombino, 1400; Gênes, 1403; Calais, 1403; Harlem, 1405; Florence, 1407; Pistoie, 1415/1429.'

que el papel italiano fue un producto de exportación a gran escala, y también arribó con frecuencia al puerto de Valencia. Los mismos registros archivísticos valencianos lo atestiguan: en 1390 los mayores de la *almoína* de la Armería o de los Freneros de Valencia contratan el bordado de un paño que deberá hacerse según una *mostra* ‘de dos fulls e mig de paper toscà de la forma major’⁷⁷⁵; en 1401 Bernat de Carcí contrata con Pere Nicolau el retablo de Santa María de Orta, que será ‘de la forma segons es haia deboixat en un full de paper toscà’⁷⁷⁶; en 1404 aparecen folios de ‘paper toscà de la forma major i menor’ en el inventario del *apotecari* Raimon Amalrich, junto a papel de Xàtiva⁷⁷⁷; y en el mismo año Pere Torrella contrata con Marçal de Sas y Gonçal Peris ‘quoddam retabulum de figuris et istoriis designatis in medio folio papiro toschani’⁷⁷⁸. Más allá de esta circunstancia, sí que está documentado el uso de papel con la marca de agua 3279 (catalogación de Briquet) en la Corona de Aragón: Francisco de Asís Bofarull y Sans la encuentra en un documento fechado en Zaragoza en 1399 (Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2124, f.44)⁷⁷⁹. De esta manera, lo que en principio parecía un rastro esperanzador que iluminaba el origen del cuaderno, adscribiéndolo a un maestro italiano, o de paso por Italia, se revela como sólo un dato más que de nuevo remite al carácter internacional de esta serie de dibujos: la filigrana no confirma un origen concreto del autor principal o una estancia del mismo en un lugar determinado, ya que el papel con esta marca del ‘demi cerf’ se exportó a casi toda Europa; por otra parte, el empleo de este papel en particular tampoco es un argumento definitivamente contrario a la composición del cuaderno en Valencia, ya que en la ciudad se utilizaba con frecuencia carta toscana⁷⁸⁰, tanto en labores escriturarias como también

⁷⁷⁵ COMPANY et alii, *Documents...*, I, doc.571 (pp. 333-335).

⁷⁷⁶ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.32.

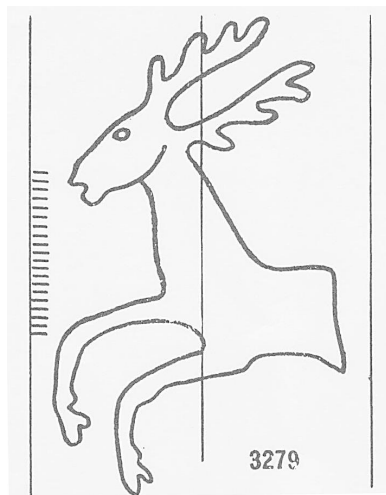
⁷⁷⁷ APPV, n°1224, Gerard de Pont, 14 de enero de 1404.

⁷⁷⁸ ALIAGA, *Els Peris...*, p.141.

⁷⁷⁹ BOFARULL Y SANS, Francisco de A. *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova i la Geltrú (Oliva), 1910, pp. 60-68 (y explicación en pp. 154 y 155). La marca 3279 de Briquet es la que Bofarull numera con el 316 (p.62). El autor señala que la filigrana del ciervo es un papel de origen italiano que pasó a Francia y posteriormente se adoptó por imitación en otros puntos de Europa. El medio ciervo sería más propio del primer tercio del siglo XV, y aparecería en toda la Corona de Aragón con bastante profusión.

⁷⁸⁰ Una aproximación al tema, en María Carmen HIDALGO BRINQUIS. “Spanish Watermarks of the 14th and 15th centuries: The great unknown”, en Monique ZERDOUN BAT-YEHOUDA. *Le papier au Moyen Âge: histoire et techniques [Bibliología, 19]*. Turnhout (Brepols), 1999, pp. 203-215. En el texto se hace referencia a la revolución que constituyó la conquista de Xàtiva para el consumo del papel en la Península (p.203). Asimismo, se da cuenta de la crisis de la manufactura setabense, debido al asentamiento de comerciantes genoveses en Valencia que se dedicaron a la importación de papel foráneo (p.205), no exclusivamente italiano, sino también francés (p.206).

(y esto es importante) en la actividad artística, y en Zaragoza se encuentra específicamente esa filigrana en 1399⁷⁸¹.



Filigrana del cuaderno

En definitiva, el cuaderno de los Uffizi es un conjunto codicológicamente homogéneo: una numeración cohesionada casi todas las hojas (las no incluidas en esta paginación probablemente lo estarían en un principio, ya que son de menor tamaño y han indicios que permiten sospechar que fueron recortadas) y la marca de agua que aparece es siempre la misma (también en los casos de los dibujos sin numerar). A estos argumentos se suma, además, una circunstancia más determinante si cabe, que tiene que ver con la cuestión atribucionística, la

⁷⁸¹ Para cualquier pesquisa sobre marcas de agua resulta útil, junto al catálogo clásico de Briquet, la consulta del archivo digital de Thomas L. Gravell, ya que, además de la base de datos de Gravell y la de la biblioteca de la Universidad de Delaware, recoge el material inédito del archivo Briquet de la biblioteca de Génova: <http://www.gravell.org/> [consultado el 3 de julio de 2012]. Hay que apuntar, sin embargo, que en este archivo no aparece la filigrana del cuaderno (obviamente, puesto que está publicada en Briquet). Vid. también Monique ZERDOUN BAT-YEHOUDA. *Les papiers filigranés médiévaux. Essai de méthodologie descriptive [Bibliologia, 8]*. Turnhout (Brepols), 1989. La consulta de este monográfico ha sido relevante en tanto que da noticia del trabajo de Oriol VALLS I SUBIRÀ, autor de *Paper and Watermarks in Catalonia [Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia, XIII]*. Amsterdam (Paper Publications Society), 1970; y de la *Historia del papel en España*. Madrid (Empresa Nacional de Celulosas), 1980, vol II (siglos XV y XVI). Consultado Carles Vela i Aulesa por su conocimiento del mundo de la especiería (era en este tipo de establecimientos donde se vendía el papel), éste sugirió un título de Josep M^a MADURELL I MARIMON: *El paper a les terres catalanes: contribució a la seva història*. Barcelona (Fundació Salvador Vives Casajoana), 1972 [correo electrónico, 6 de octubre de 2010]. No ha sido posible el acceso al volumen hasta la fecha. Para filigranas en cuadernos de una cronología posterior, son útiles dos referencias: Peter RÜCKERT. "Papier und Wasserzeichen. Datenbanken für die Zeichnungsgeschichte der Renaissance"; y Arianna MEUCCI. "Database internazionale di filigrane e carta usata in disegni e stampe (c. 1450-1800)", las dos publicadas en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LII (2008), 2/3 [*Le tecniche del disegno rinascimentale dai materiale allo stile. Atti del Convegno Internazionale*] (pp. 260-272 y 273-288, respectivamente).

composición y el uso del volumen: los dibujos que pueden adscribirse de modo más claro a manos diferentes están unidos inextricablemente porque se encuentran a una cara y a otra de la misma página. Es un sistema de llamadas que liga todo el cuaderno y que no admite equívocos: en los folios 2268 (sin numeración violeta; en el recto aparecen cuatro letras historiadas, y en el vuelto una figura masculina anciana sentada en un paisaje, identificable con San Joaquín, y reutilizable como un pastor del Anuncio), 2267 (sin numeración violeta; en el recto aparece la primera de las escenas de la serie relativa a la pesca y en el vuelto varios esbozos, junto a una figura barbada que indiscutiblemente pertenece a la progenie de un dibujante de filiación nórdica) y 2279 (sin numeración violeta; en el recto aparecen dos ciervos recostados y en el vuelto varios esbozos de figuras trazados por varias manos) se encuentran diseños de al menos dos dibujantes distintos. El artista que emplea un lenguaje figurativo italianizante tuvo en sus manos los ejemplos más claramente nórdicos, o a la inversa, el autor de estas últimas composiciones poseyó un cuaderno con dibujos italianos. Tal vez habría que inclinarse por esta última hipótesis, ya que la identidad artística del autor principal del cuaderno es septentrional. Podría pensarse, incluso, en que se hiciera con el cuaderno - empezado o sin empezar- en Italia, aunque no se puede excluir que comprase el papel en cualquier otro punto de Europa. En cualquier caso, los diseños de aire más decididamente italiano no están numerados, y el exordio figurativo del cuaderno parece tener sus raíces al norte de los Alpes, con lo que la teoría de una virtual adquisición del cuaderno en Italia, o a un artista italiano que hubiese comenzado a trabajar en él, se debilita notablemente. Así, se trata de un conjunto cohesionado codicológicamente, pero heterogéneo, facticio y sin origen concreto. Se podría afirmar, sin duda, que el investigador se encuentra con unos dibujos verdaderamente ‘expósitos’.

Como sucede con toda descendencia sin progenitor conocido, lo más pertinente es buscar información en la institución que recogió a la criatura, último recurso ya para tratar de saber algo sobre la procedencia del cuaderno partiendo de una fuente de información externa. Así, el número de entrada bajo en el catálogo de los Uffizi sugiere un desembarco temprano en el Gabinetto, si bien los dibujos no se mencionan en el inventario manuscrito de 1793. Bellini apunta como posibilidad que procedan del ‘fondo Mediceo Lorenese’, aunque añade un signo

de interrogación a su propuesta. Jenni, por su parte, interpreta el *putto* sentado en 2267Fv como un indicio de que el cuaderno pudiera estar en Florencia en el tercer cuarto del siglo XV, ya que se parece a una figura similar del libro de modelos de Benozzo Gozzoli, fechado entre 1450 y 1465. Bellini considera que esta misma figura es de principios del siglo XVI⁷⁸². Los pocos datos de los que se dispone, pues, parecen encajar con una presencia temprana del cuaderno en Italia, aunque es difícil precisar nada más.

Habiendo argumentado de modo suficiente que el cuaderno de los Uffizi constituye un conjunto de dibujos cohesionado, incluso al margen de la paginación y de los cambios en la encuadernación que pudieran sucederse a lo largo del tiempo, procede ya revisar las cuestiones relativas a la cronología y la atribución de los diseños. En lo que al primer asunto se refiere, se advierten pocas variaciones en la bibliografía específica: De Marchi propone una datación ca. 1395-1400⁷⁸³, y Scheller entre 1405 y 1415⁷⁸⁴. Si se advierten hipótesis muy diferentes en lo que atañe a la procedencia geográfica del cuaderno (que con claridad, además de expósito, es giróvago). Verona, los Alpes, el Rin, los Países Bajos, el Sudoeste de Francia y Valencia se proponen como posibles lugares en los que pudo componerse. Los argumentos que se aportan a favor de una hipótesis u otra son, a su vez, bastante controvertidos, ya que suelen referirse a otras obras que igualmente tienen una partida de nacimiento incierta⁷⁸⁵. El único consenso reside en el reconocimiento del componente específicamente italiano de algunos dibujos. La cuestión de la autoría es más espinosa si cabe. También hay desacuerdo en el número de manos que participan: por ejemplo, Marcucci parece ser el único estudioso que afirma que sólo intervino un dibujante, atribuyendo los cambios de estilo a los diferentes ejemplos que se copiaron), Jenni no se pronuncia claramente

⁷⁸² Vid. todo esto en SCHELLER, *Exemplum...*, p.329 (nota 1).

⁷⁸³ Andrea DE MARCHI. “San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión” [4A], “Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada” [4B], “Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante” [5A, anverso], “Mujer tocando el rabel” [5A, reverso], “Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz” [5B] (fichas de catálogo), en Mauro NATALE (comisario). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat.]. Madrid (Fundación Thyssen-Bornemisza), 2001, pp. 161-169.

⁷⁸⁴ SCHELLER, *Exemplum...*, “Itinerant artist. First quarter of the 15th century [cat. no. 31]”, pp. 317-330.

⁷⁸⁵ SCHELLER, *Exemplum...*, p.318: “The matter is complicated by the fact that the scholars back their theories by citing works of art which are themselves of disputed origin and date. The only point on which there is any kind of consensus is that a number of the drawings seem to have Italian connections’.

y Bellini identifica no menos de cinco autores⁷⁸⁶. Precisamente Ulrike Jenni⁷⁸⁷ y Fiore Bellini⁷⁸⁸ son las autoras que han hecho un examen más detenido del asunto. La primera, en su monografía, se fija sobre todo en cuestiones estilísticas, iconográficas y compositivas, para llegar a la conclusión de que el autor provenía de los Países Bajos, y que el cuaderno era la libreta que lo acompañó en un viaje hacia Italia en el que también atravesó Francia, donde tomó nota de ejemplos de diversa procedencia, vertiéndolos todos a su propio lenguaje formal. El ángulo de aproximación de Bellini es otro. Partiendo de la sugerencia hecha por Roberto Longhi sobre la posible intervención del Maestro del Bambino Vispo en el cuaderno (maestro vinculado, según el mismo Longhi, con la pintura valenciana de principios del siglo XV), Bellini concluye que los dibujos fueron hechos en Valencia por un autor no necesariamente valenciano. Scheller, en la ficha correspondiente de su catálogo de libros de modelos, apunta, al respecto, dos problemas: la falta de estudios concienzudos sobre la escuela valenciana del Gótico Internacional (a estas alturas, carencia subsanada en gran parte gracias a los estudios de Joan Aliaga, Carme Llanes y Matilde Miquel) y la heterogeneidad del grupo de obras atribuidas al Maestro del Bambino Vispo, identificado con Starnina (no siempre satisfactoriamente)⁷⁸⁹.

Andrea De Marchi, en las fichas de catálogo de *El Renacimiento Mediterráneo* que se ocupan de los dibujos de los Uffizi⁷⁹⁰, lleva a término un estado de la cuestión muy apurado. El autor plantea en sus textos la doble participación del Maestro del Retablo del Centenar -tal vez Sas, se apunta- y de Starnina, así como la posibilidad de que el pintor florentino llevara consigo los

⁷⁸⁶ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 318-319.

⁷⁸⁷ Ulrike JENNI. *Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien*. Viena (Verlag Adolf Holzhausens), 1976. La monografía en realidad es la tesis doctoral de la autora, dirigida por Otto Pächt y leída en la Universidad de Viena en 1973. Vid. también de JENNI, "Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit" (pp. 139-150), y dentro del mismo ensayo, la ficha "Skizzenbuch Niederländisch, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts" (p.150), en Anton LEGNER (ed.). *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Colonia (Museen der Stadt Köln), 1978, vol. 3.

⁷⁸⁸ Fiore BELLINI (cat.). *I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti* [Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, LI]. Florencia (Leo S. Olschki Editore), 1978, pp. 9-28 ["Anónimo valenzano": pp. 9-26, fig. 5-42; "Maestro del Bambino Vispo": pp. 26-28, fig. 43].

⁷⁸⁹ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 319-320.

⁷⁹⁰ DE MARCHI. "San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión" [4A], "Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada" [4B], "Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante" [5A, anverso], "Mujer tocando el rabel" [5A, reverso], "Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz" [5B] (fichas de catálogo), en *El Renacimiento Mediterráneo...*, pp. 161-169.

dibujos mayoritariamente obra del nórdico cuando volvió a Italia antes de 1404. También (y de paso) apuesta por la atribución del Retablo del Centenar de la Ploma a la misma mano que generó el grueso de los diseños, que él identifica con Marçal de Sas. Tal vez por eso sea necesario, más adelante, volver a comparar las formas que aparecen en el retablo y los trazos del cuaderno.

A partir de las fichas de De Marchi, consultando directamente la bibliografía por él citada, y añadiendo más referencias, se ha reconstruido la fortuna crítica del cuaderno. Como ya se ha apuntado, Fiora Bellini⁷⁹¹, siguiendo a Roberto Longhi, ve una relación con Valencia que Jenni no considera en ningún momento. Tampoco Heriard-Dubreuil se inclinó por esta vía, y prefirió atribuir el cuaderno al volátil pintor franco-flamenco Jacques Coene, cuya presencia está todavía por documentar en Valencia entre 1397 y 1398⁷⁹². Anteriormente, en 1890, Pasquale Nerino Ferri, en su *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, incluye los dibujos en la escuela de Verona⁷⁹³, y Evelyn Sandberg Vavalà en 1926 se refiere a ellos como obras atribuidas tradicionalmente a esta misma escuela, cuando no al grupo más restringido de Stefano da Verona⁷⁹⁴. Afirma que forman parte de un libro de esbozos, y que no todos son de la misma mano. Señala que en el catálogo de los Uffizi se adscriben a la escuela veronesa de principios del siglo XV, aunque la vieja atribución era a un maestro francés, el llamado ‘Maestro delle Banderuole’, del que quedan otros dibujos en París. Para Sandberg, el grupo no es veronés, ni italiano, sino francés. Identifica también algún elemento flamenco, que alrededor de 1400 comenzaba a encontrarse de igual manera en el arte francés. Concluye que los rasgos que anteriormente se habían identificado con el arte de Verona pertenecen más bien al Gótico Internacional y que, desde luego, el autor de los dibujos es un miniaturista. Luigi Demonts, en 1938, estudia treinta diseños del conjunto, y adjudica el cuaderno al maestro del Altar de Ortenberg⁷⁹⁵, a quien define como un

⁷⁹¹ Fiora BELLINI (cat.). *I disegni antichi degli Uffizi...*, pp. 9-28 [“Anonimo valenzano”: pp. 9-26, fig. 5-42; “Maestro del Bambino Vispo”: pp. 26-28, fig. 43].

⁷⁹² HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional...*, pp. 113-156.

⁷⁹³ Pasquale Nerino FERRI. *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*. Roma (Ministero di Pubblica Istruzione), 1890, p.233.

⁷⁹⁴ Evelyn SANDBERG VAVALÀ. *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*. Verona (La Tipografica Veronese), 1926, pp. 323-324.

⁷⁹⁵ Luigi DEMONTS. “Trenta disegni del ‘Maestro dell’altare di Ortenberg’ eseguiti durante un suo soggiorno in Italia (Lombardia, Verona, Padova)”, *Rivista d’Arte*, XX (1938), pp. 332-354.

‘artista tedesco inebriato dell’arte italiana’⁷⁹⁶, quizás también orfebre. Mediante la proposición de ese nombre, Demonts intenta solucionar la esquizofrenia atribucionística que hasta ese momento había llevado a la adscripción de los dibujos tanto a un artista septentrional como a uno veronés de principios del siglo XV. Licisco Magagnato, en 1958, acomete un primer estado de la cuestión, y da cuenta de las principales hipótesis que hasta la fecha se han formulado sobre la naturaleza de los diseños⁷⁹⁷. Pueden identificarse dos grandes corrientes: la que adscribe los dibujos a la escuela veronesa (desde Fiocco) y la que señala su filiación ultramontana (desde Toesca, a partir de 1912). Dentro de esta última vertiente se llegó a señalar a Estiria como probable lugar de origen del dibujante del cuaderno (Rasmo).

Por fin, Fiora Bellini, ya en 1978, hace otro estado de la cuestión – estupendo- en el catálogo de la exposición sobre dibujos antiguos de los Uffizi⁷⁹⁸. Afirma con rotundidad la pertenencia de las hojas a un único volumen⁷⁹⁹, y explica la dificultad de identificar la procedencia concreta de los dibujos en función de la corriente homogeneizadora del Gótico Internacional. Así, se señalan lugares y autores semejantes y diferentes, distantes entre sí miles de kilómetros. La autora hace un repaso por todas las atribuciones: Escuela Veronesa (de Ferri a Van Marle), Venceslao di Riffiano (Degenhart), Hans von Judenburg (Rasmo), ‘Maestro dell’altare di Ortenberg’ (Demonts), y ‘Maestro del Bambino Vispo’ (Longhi). De eso se deriva que los posibles lugares de proveniencia son el Véneto, el Tirol, Estiria, Austria y, a través de la Francia meridional, la Península Ibérica. En la ficha de catálogo que Bellini escribe para la exposición *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* en 1979 sobre cuatro de estos dibujos⁸⁰⁰, se formulan dos ideas de fundamental importancia para el estudio del cuaderno que van a retomarse más adelante. La primera es su carácter problemático, y a la vez excepcionalmente

⁷⁹⁶ Ibidem, p.334.

⁷⁹⁷ Licisco MAGAGNATO. *Da Altichiero a Pisanello*. Venecia (Neri Pozza Editore), 1958, p.36 [cat.36], láminas XLII-XLIII.

⁷⁹⁸ Fiora BELLINI (cat.). *I disegni antichi degli Uffizi...*, pp. 9-11.

⁷⁹⁹ Ibidem, p.19: ‘L’apparenza dei ventidue fogli ad un unico libro sembra sufficientemente comprovata dai dati tecnici quali la filigrana (raffigurante un mezzo cervo -Briquet 3279- e presente in otto fogli), la tesitura e le dimensioni delle carte nonché gli inchiostri impiegati.’

⁸⁰⁰ Fiora BELLINI. “Quattro fogli di taccuino. Anonimo Valenzano (?), 1400-1420” [ficha de catálogo], en CASTELNUOVO, Enrico; ROMANO, Giovanni (edición al cuidado de). *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*. Turín (Stamperia Artistica Nazionale), 1979, pp. 198-201.

ejemplificador de la cultura figurativa del Gótico Internacional⁸⁰¹; la segunda, la adscripción de la obra a un artista valenciano o activo en Valencia durante los primeros decenios del Cuatrocientos⁸⁰². Bellini adjudica a Gonçal Peris, en concreto, los folios 2268Fr, 2274Fr/Fv, 2272Fr/Fv, 2270Fr/Fv, 2276Fr, 2271Fr, 2273Fr, 2278Fr, y 18304Fr⁸⁰³.

Volviendo de nuevo a De Marchi, y a sus fichas de 2001, el estudioso identifica la participación en el cuaderno de tres autores más, aparte de Sas: Starnina -como ya se ha apuntado antes-, un anónimo, y tal vez un joven Giovanni di Francesco Toscani. A Starnina se le atribuyen los dibujos 2273Fr (mujer que toca el rabel), 2271Fv (apóstol con libro), 2277Fr (Arcángel Gabriel anunciante y Dios Padre entre las nubes) y 2278Fv (figura de pie con manto). Se adscriben al arte temprano de Giovanni di Francesco Toscani siete composiciones: las tres escenas de pesca (2267Fr, 2269Fr y 2269Fv), el herrero sentado ante la fragua/Tubalcáin (2265Fr), el niño desnudo que comparte página con una figura barbada que podría ser de Sas (2267Fv) y dos letras del alfabeto (2264Fr y 2266Fr). Las escenas de pesca hechas por el dibujante italiano guardan relación con varios *cassoni* del Museo de Berlín (Scheller propone, en concreto, el inventariado con el número 1467, atribuido a Rossello di Jacopo Franchi⁸⁰⁴, y De Marchi añade otro mueble del mismo museo que se considera obra de Toscani, ya destruido⁸⁰⁵). Dentro de este grupo de dibujos se ha incluido en ocasiones una hoja con cuatro letras (2268Fr), que el mismo De Marchi estima una muestra del oficio del artista anónimo con el que Toscani tuvo contacto. Según Jenni, estos caracteres historiados formarían parte de algún alfabeto completo, cuyo prototipo procedería del norte de los Alpes, y podría datarse en el último cuarto del siglo XIV. Las otras

⁸⁰¹ Ibidem, pp. 198-199: 'Questi disegni appartengono a un più ricco gruppo omogeneo che costituisce uno dei documenti più problematici e insieme eccezionalmente esemplari della cultura figurativa del "gotico internazionale" nel campo della grafica'.

⁸⁰² Ibidem, p.199: 'Cercando, oltre che somiglianze tipologiche e corrispondenze iconografiche, anche analogie di carattere più strettamente stilistico, l'arte vestfálica e renana che fiorí a Valenza nei primi anni del Quattrocento, sembra offrire piú di ogni altra, con i dipinti di un Pedro Nicolau, di un Gonzalo Perez o di un Marçal de Sax, l'occasione per confronti puntuali e stringenti con molti dei disegni del taccuino. Sepure senza ripetere l'attribuzione di R. Longhi al Maestro del Bambino Vispo (cioè a Gherardo Starnina durante il suo soggiorno in Spagna), con l'arte del quale ciò nonostante alcuni studi di figure mostrano notevoli affinità, l'autore dei disegni del taccuino potrebbe benissimo essere stato un artista di Valenza o quanto meno operoso in quella città nei primi decenni del Quattrocento.'

⁸⁰³ BELLINI, *I disegni antichi...*, pp. 11-12.

⁸⁰⁴ SCHELLER, *Exemplum...*, p.321 y p.329 (fig.201).

⁸⁰⁵ DE MARCHI, "San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión" [4A], en *El Renacimiento Mediterráneo...*, p.162.

letras, minúsculas, parecen derivar de un modelo bohemio ca. 1370-80. Scheller propone que tal vez la obra de referencia fuera en realidad lombarda⁸⁰⁶. De Marchi, no obstante, señala que es un error utilizar como argumento para la atribución del cuaderno el empleo de temas iconográficos específicos, ya que sea cual sea el motivo representado participaría de la intensa circulación de modelos propia del Gótico Internacional (esto es: ‘la transmisión de motivos del repertorio no supone necesariamente la existencia de filiaciones estilísticas’⁸⁰⁷). Así las cosas, las tesis de Jenni no serían del todo válidas a causa precisamente de una ‘fallida distinción entre registro iconográfico y registro estilístico’⁸⁰⁸.

Una última aportación a la discutida cuestión de los posibles autores del cuaderno de los Uffizi es la de Matilde Miquel Juan en su artículo sobre el retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma⁸⁰⁹ (asunto éste también espinoso donde los haya: de momento, como Ulises, mejor atarse al poste para no naufragar en ese proceloso mar figurativo). En su texto, la autora presenta los dibujos como refrendo de su teoría sobre la filiación de la obra: Miquel Alcanyís y Marçal de Sas serían los principales maestros de la empresa, con la colaboración de Johan Utuvert (pintor de retablos de Utrecht documentado en Valencia en 1399⁸¹⁰) y quizás de Gonçal Peris⁸¹¹. A partir de la peculiaridad de un Cristo emergiendo de espaldas del Sepulcro en la tabla de la Resurrección de la predela, se señala la concomitancia de este tipo de composición con el medio artístico holandés, y se señalan los dibujos 2277Fr, 18306Fv, 18324Fr/Fv, 2275Fr/Fv, 2280Fr/Fv, y acaso 18305Fv, como probable parte del cuaderno de apuntes del pintor neerlandés Utuvert, cuya mano se identifica en tres escenas de la predela del mueble del Victoria and Albert (Oración en el Huerto, Traición de Judas y, obviamente, la Resurrección) y en la Coronación de la Virgen de la Leche⁸¹². Por otra parte, se atribuyen a Alcanyís las

⁸⁰⁶ SCHELLER, *Exemplum...*, p.322.

⁸⁰⁷ DE MARCHI, “San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión” [4A], en *El Renacimiento Mediterráneo...*, p.162.

⁸⁰⁸ *Ibidem*

⁸⁰⁹ Matilde MIQUEL JUAN. “El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, n°336 (2011), pp. 191-213.

⁸¹⁰ Matilde MIQUEL JUAN. “Un pintor holandés en la Corona de Aragón: *Joan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht*”. *Anales de Historia del Arte [El Siglo XV y la diversidad de las artes]*, n°22 (2012), pp. 333-346. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39092/37705> [consultado el 10 de noviembre de 2012].

⁸¹¹ *Ibidem*, pp. 207-208.

⁸¹² *Ibidem*, pp. 206-207.

hojas que se habían venido relacionando tradicionalmente con el Maestro del Centenar, esto es, los folios 2268Fr, 2270Fr/Fv, 2271Fv, 2272Fr/Fv, 2274Fr/Fv y 2276Fv⁸¹³. En concreto, las figuras del Buen y el Mal Ladrón de 2270Fr guardan un notable parecido con sus homónimos del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. La cabeza del Crucificado, en esa tabla, podría vincularse al estudio del mismo motivo en 2276Fv. Por último, la Adoración de los Reyes de 2274Fv (*recto*, y no *verso*, a juzgar por el sello de la Galería; Jenni también cita la hoja de esta manera) encuentra un paralelo en la misma escena de los Gozos de la Virgen de la antigua colección Bukowski (en paradero desconocido), siendo el san José de la Natividad un eco del anciano de 2268Fr (en realidad, 2268Fv, por las mismas razones que se aducen en el paréntesis anterior), y el Ángel de 2276Fv (sería 2276Fr, por idénticos motivos a los de antes) un modelo para el de la Anunciación de los Gozos. Según Miquel, esta serie de tablas debería atribuirse a Alcanyís. Sin enjuiciar los razonamientos que conducen a Miquel a adscribir una serie de dibujos a este último pintor, y otra a Utuvert, la clasificación -que no la atribución, que se considera un problema diferente al que se está intentando solucionar en estas páginas- se estima aquí, en líneas generales, bastante coherente. La composición del grupo atribuido a Alcanyís sigue, en lo fundamental, las propuestas anteriores de Bellini y De Marchi. Tan sólo es necesario puntualizar, en virtud de la argumentación precedente, que sí es posible sostener con firmeza que las hojas de los Uffizi formaron parte de un único cuaderno, extremo que la autora cuestiona al iniciar la revisión de los dibujos⁸¹⁴, y que no debería pasarse por alto, porque obliga a referir cualquier teoría sobre estos diseños a un contexto bien concreto: aquel en el que entraron en contacto directo, fehaciente, artistas con bagajes formales muy distintos. Recuérdense aquí, por ejemplo, los casos de los folios 2267F y 2268F: el joven Giovanni di Francesco Toscani (hipótesis de De Marchi) trabajaría en una escena de pesca en el recto de una hoja (2267F) que más tarde -o antes- utilizaría Sas/Alcanyís por el vuelto (hipótesis de De Marchi y Miquel, respectivamente); un autor cercano a Giovanni di Francesco Toscani (De Marchi) trazaría las letras historiadadas RSTV en un folio (2268F) cuyo envés emplearía Sas/Alcanyís para dibujar a un anciano sentado en el suelo (De

⁸¹³ Ibidem, p.207.

⁸¹⁴ Ibidem, p.207.

Marchi/Miquel). Que los diseños de unos y de otros estuvieron en manos de los unos y de los otros constituye un hecho innegable. De qué provecho fue esta circunstancia, y qué puede explicitar ésta sobre la transmisión del conocimiento en los oficios artísticos en Valencia entre 1370 y 1450 (si es que puede explicitar algo en este sentido), son asuntos que se examinarán más adelante.

El principal y escurridizo autor del cuaderno (apartando momentáneamente a los dibujantes de carácter más netamente italiano, identificados por De Marchi con Starnina, Giovanni di Francesco Toscani y un anónimo) ha ido adoptando, así, diferentes identidades en los estudios sobre la cuestión: Gonçal Peris⁸¹⁵, Jacques Coene⁸¹⁶, Marçal de Sas⁸¹⁷, o Miquel Alcanyís⁸¹⁸ han dado su nombre a estos dibujos que líneas más arriba se calificaban como ‘expósitos’. En cualquier caso, el lenguaje formal de este artista resulta bastante esquivo, y lo cierto es que se torna muy difícil atribuirle una identidad clara, aunque su huella se advierte en mucha de la pintura valenciana de la época (los tipos faciales, por ejemplo, según Scheller, pueden adscribirse en diversos grados a varios maestros activos en Valencia a principios del siglo XV). En la bibliografía se citan obras muy próximas a sus dibujos, aunque en ocasiones hayan sido adjudicadas a autores diferentes y bien documentados: el retablo del Centenar, la tabla de la *Incredulidad de Santo Tomás* (Marçal de Sas), la de Santa Barbara del MNAC (at. Gonçal Peris), el San Miguel de la Galería Nacional de Escocia (Gonçal Peris Sarrià⁸¹⁹), la *Coronación de la Virgen* de Cleveland (at. Pere Nicolau o a Gonçal Peris), la *Dormición* del Museo Marés de Barcelona (at. Pere Nicolau), o el retablo de los Martí de Torres (at. Gonçal Peris) parecen moverse dentro de la órbita gravitatoria de este dibujante desconocido. En descargo de los investigadores que han bregado esforzadamente con el cuaderno, y parafraseando a Scheller, hay que decir que la controversia sobre la identidad de su autor principal dice más sobre la naturaleza del Gótico Internacional que sobre la

⁸¹⁵ BELLINI, *I disegni antichi...*, pp. 11-12.

⁸¹⁶ HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional...*, pp. 113-156.

⁸¹⁷ DE MARCHI. “San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión” [4A], “Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada” [4B], “Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante” [5A, anverso], “Mujer tocando el rabel” [5A, reverso], “Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz” [5B] (fichas de catálogo), en *El Renacimiento Mediterráneo...*, pp. 161-169; vid. también Matilde MIQUEL JUAN. “El gótico internacional en la ciudad de Valencia...”, pp. 207-208.

⁸¹⁸ Matilde MIQUEL JUAN. “El gótico internacional en la ciudad de Valencia...”, pp. 207-208.

⁸¹⁹ Vid. la reciente atribución en Matilde MIQUEL JUAN, “El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià en catedral de Albarracín”, *Rehalda*, n.º11 (2009), pp. 49-55.

sagacidad de estos estudiosos⁸²⁰. En este punto, merece la pena citar a Otto Pächt en su introducción al catálogo de la exposición sobre el arte de 1400 que tuvo lugar en Viena en 1962, verdadero hito en la historia moderna de esta disciplina: ‘Di fatto, l’arte occidentale può esibire solo pochissimi periodi in grado di misurarsi con quello a cavallo del 1400 per precisione di taglio e sicurezza di sentimento stilistico [...]’ ‘Di regola, noi vediamo prima che un quadro o una scultura è del 1400 –e soltanto dopo che potrebbe trattarsi di un’opera francese, lombarda o boema; sovente questa seconda questione deve rimanere irrisolta⁸²¹. No se pretende con esta cita eludir un pronunciamiento claro a favor de una teoría atribucionística o de otra (es inútil buscar tal pronunciamiento, porque el objeto de esta investigación no tiene que ver con esa vertiente de la Historia del Arte), sino expresar de modo claro, con otras y mejores palabras, y en la voz de una autoridad, lo que se ha ido poniendo de manifiesto a lo largo de este estudio sobre el cuaderno de los Uffizi: el carácter verdaderamente trasnacional del arte del 1400, también en lo que se refiere a este ejemplo, tan cercano al medio artístico valenciano. Desde esta perspectiva, no importa tanto la identidad concreta de los diferentes dibujantes que utilizaron sus hojas como el valor del conjunto como demostración fehaciente del contacto de la pintura valenciana con el arte foráneo. Dada su innegable cohesión como volumen (que se ha argumentado por extenso antes), es la prueba material más rotunda del componente extranjero en este ámbito de la práctica artística en Valencia, aunque hasta ahora no haya sido posible determinar con certeza quiénes trabajaron en este sorprendente *carnet de dessins*.

⁸²⁰ SCHELLER, *Exemplum...*, p.320: ‘The nationality of the draughtsman thus remains a vexed question, which says mores about the confusing phenomenon known as the International Gothic than it does about the calibre of the researchers’.

⁸²¹ Otto PÄCHT. *Il Gotico intorno al 1400 come lingua comune dell’arte europea*. San Severino-Marche (Fondazione Salimbeni), 1999 [título original: “Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamteuropäische Kunstprache” (introducción a *Europäische Kunst um 1400*, octava muestra patrocinada por el Consejo de Europa, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1962)], p.9.



Inv. 2270 Fr (numeración original, VII recto)



Inv. 2270 Fv (numeración original, VII verso)

Queda sólo ahora analizar cuál pudo ser la verdadera naturaleza del cuaderno de los Uffizi y, partiendo de la misma, determinar su significación para esta tesis. Ulrike Jenni propone los dibujos como un paradigma casi perfecto de la transición del libro de modelos al libro de esbozos. Es ésta una idea que aquí se considera acertada: no sólo hay composiciones más o menos acabadas, sino también fragmentos de las mismas, estudios de paños o fisonomías y esbozos propiamente dichos. La autora también adelanta una teoría sobre la posible utilidad del volumen como cuaderno de viaje que un artista nórdico llevó consigo desde los Países Bajos hasta Italia, pasando por Francia⁸²². Scheller tiene dos reservas sobre esta teoría (dejando aparte que Jenni obvia la conexión hispana de las hojas): el tamaño inusualmente grande de los folios y la probable extensión original del volumen⁸²³, aunque se muestra dispuesto a asumir la propuesta⁸²⁴. Sobre estos dos aspectos ya se ha reflexionado por extenso, y resultaría ocioso volver a repetir la argumentación. En todo caso, a juzgar por el testimonio de Cennini, sería del todo factible un destino así para el cuaderno. Habría que explicar de alguna manera, eso sí, su relativo buen estado de conservación, tal vez debido a su transporte en algún tipo de cartera o cajón liviano (sirva como ejemplo de la existencia de este tipo de fundas en un ámbito próximo el registro de ‘quasdam tabulas de cipressio cum reservatorio corii in quibus erant sculpte diverse mostre’ en el inventario del cantero mallorquín Pere Mates⁸²⁵, o de ‘una caixa de pi de foria de Barcelona vella en la qual foren atrobats molts e diversos papers deboixats de moltes e diverses

⁸²² Ulrike JENNI. “Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit” (pp. 139-150), y dentro de eso, la ficha de “Skizzenbuch Niederländisch, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts” (p.150), en Anton LEGNER (ed.). *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Colonia (Museen der Stadt Köln), 1978, vol. 3. El cuaderno de los Uffizi constituye el último ejemplo de la serie, el fin del tránsito del libro de modelos al libro de dibujos. Sobre la ruta que seguiría su dueño: ‘Damit gewinnt die These eines Reiseskizzenbuches –mit der Route von den Niederlanden über Frankreich nach Italien- an Glaubwürdigkeit’ (p.150). Los casos que aporta Jenni están datados entre 1370 y 1425. Entre ellos se cuentan las tablas atribuidas a Jacquemart de Hesdin de la Pierpont Morgan, el cuaderno de la Biblioteca Civica de Bergamo (atribuible en gran parte a Giovanni de’Grassi), las dibujos de Jacques Daliwe, o la cartera del Kunsthistorisches Museum de Viena. Sobre las relaciones entre arte franco-flamenco y arte italiano, vid. Louis HAUTECOEUR, *Les Primitifs Italiens*, p.186.

⁸²³ SCHELLER, *Exemplum...*, p.322.

⁸²⁴ SCHELLER, *Exemplum...*, p.40: ‘It is perhaps best to assume that itinerant artists would have tended to use bound notebooks. Maria Fossi Todorow suspects that a group of Pisanello drawings come from such *taccuino di viaggi*, and the work in the Uffizi is believed to have had the same function.’

⁸²⁵ LLOMPART, “Pere Mates...”, p.105.

mostres de pintures⁸²⁶). Jenni también cree que se trata de un libro de copias de modelos, y que las diferencias estilísticas no se deben tanto a distintas manos como a diversos referentes (de todas formas, es una cuestión que deja abierta). La investigadora añade también que la aproximación al prototipo a principios del siglo XV había experimentado cambios notables respecto al acercamiento que se aprecia en series de dibujos anteriores: es posible encontrar ya estudios de detalles, selección de partes, etc. Se trata de una aproximación nueva, más libre y emancipada. Jenni advierte, por otra parte, que los esbozos no serían ejercicios de creatividad artística, sino *aides mémoires* para después recrear una composición entera, lo que determinaría un uso profundamente individual del cuaderno. Bellini sostiene, por el contrario, que el cuaderno, además de ser una colección de copias, estudios, esbozos, y notas, recoge además invenciones. Scheller también aboga por esta última vía. Para ello aduce una serie de argumentos respondiendo a la hipótesis de Jenni que es mejor exponer por orden. En primer lugar, no se ha identificado obra alguna que haya servido como *exemplum* de algún dibujo. En segundo, hay elementos que pueden calificarse de creaciones *ex profeso*: detalles idénticos que se repiten en contextos diferentes, paños plegados que se reproducen con exactitud varias veces en la misma página, o composiciones que se adaptan perfectamente a la hoja que ocupan (hay que apuntar aquí lo siguiente: si algunos dibujos fueron estudios específicos para la resolución del algún problema compositivo, o esbozos preparatorios, tampoco se ha encontrado su rastro concreto en obra alguna; Scheller desestima la teoría de Jenni porque no hay *exempla* para los diseños, pero tampoco demuestra que se puede recorrer el camino inverso). Después, hay iconografías que se repiten y parecen estar explorando cómo solventar un problema compositivo. Además, se utiliza con frecuencia la pluma, más que la punta metálica, lo que propicia una gran ligereza en el trazo. Scheller propone el *corpus* de Pisanello como ayuda en la interpretación de los dibujos más esbozados⁸²⁷, que podrían ser estudios hechos expresamente para alguna obra o apuntes del natural. Para las hojas de filiación italiana, el autor sí admite que pudiera tratarse de copias de frescos o dibujos de la Italia septentrional. Lo importante es que Scheller

⁸²⁶ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Aportaciones sobre el pintor valenciano Bertomeu Baró (doc. 1451-1481)”. *Ars Longa*, n°18 (2009), pp. 81-89.

⁸²⁷ SCHELLER, *Exemplum...*, p.327.

encuentra en todo esto una explicación que permite atribuir todo el cuaderno a un solo maestro⁸²⁸.

Aquí se considera que si el cuaderno en sí no viajó, sí lo hicieron sus dibujantes, que fueron varios (entre ellos, al menos uno de origen italiano y al menos otro de origen nórdico). Françoise Robin apunta un caso que bien pudiera explicar la presencia de compilaciones como ésta en lugares en principio ajenos al origen de los autores: el orfebre florentino Antonio de Cambino se marcha de Aviñón en 1404, dejando al especiero Nerio Thomassi Buzzaffi (muy probablemente su compatriota) varios objetos como garantía de la devolución de un préstamo monetario, entre los que se encuentra ‘unum librum in quo erant sculpte sive depicte diverse figure ymaginum diversarum ad artem pictorie pertinencium’⁸²⁹. No resulta del todo operativa esta hipótesis en lo que se refiere al cuaderno de los Uffizi, ya que el medio florentino es consonante con el lenguaje formal (italianizante) de algunas hojas. Aun así, no debiera perderse de vista la posibilidad de que en algún momento los folios fueran objeto de un depósito transitorio como fianza por una deuda, o tal vez formaran parte de una donación o de una herencia que vinculara a operarios de la misma profesión. Aparte del análisis formal de los diseños, que se estima bastante rotundo en lo que se refiere a la participación de diversas manos y al concurso de lenguajes figurativos foráneos, la acusada heterogeneidad iconográfica del conjunto es prueba de que los referentes de estos artistas fueron también muy variados: temas religiosos tradicionales (tanto figuras de devoción como composiciones narrativas) se encuentran junto a un valioso compendio –por infrecuente– de motivos profanos (letras historiadas, escenas cortes⁸³⁰, estudios zoomórficos e incluso una historia mitológica, a la que se ha dispensado justa atención)⁸³¹. La itinerancia de estos maestros es una

⁸²⁸ Ibidem: ‘The attribution to a single artist therefore seems preferable to a division among several hands’.

⁸²⁹ ROBIN, “L’artiste et ses modèles...”, p.487.

⁸³⁰ Sobre la diferencia entre refinamiento y aristocracia (término este último que tal vez se ha utilizado de manera demasiado pródiga en los estudios sobre Gótico Internacional), vid. PÄCHT, *II Gotico intorno al 1400...*, p.12: ‘Nello stesso tempo non si ammonirà mai abbastanza a non volere spiegare subito in chiave sociologica ogni elemento raffinato e squisito dell’arte figurativa e a equipararlo senz’altro con “aristocratico”’.

⁸³¹ Nunca se insistirá lo suficiente en lo epidérmico que todavía es el conocimiento del arte profano bajomedieval. Puede adivinarse que fue mucho más importante (cuantitativa y cualitativamente) de lo que los objetos que han llegado al siglo XXI pueden hacer suponer. Vid., por ejemplo, los siguientes casos que aparecen en la documentación valenciana (siendo conscientes de que se podrían aportar muchas noticias más procedentes de toda Europa): en el inventario del mercader

circunstancia más que se suma al valor explicativo del volumen como objeto que condensa muchos de los rasgos propios del Gótico Internacional⁸³². De cualquier forma, ni el tamaño ni la extensión de las hojas serían óbice para que acompañaran a un artista giróvago. Por otra parte, y como ya se ha apuntado antes, por su particular naturaleza de ‘dibujos expósitos’ resulta difícil encontrar un rastro que guíe la investigación hacia su origen, característica particular de muchas obras que inequívocamente pertenecen al estilo 1400, de las que poco más que eso se puede precisar. La procedencia, atribución y utilidad de estos diseños han sido pues notablemente discutidas, tal y como se ha puesto de manifiesto ya. Igualmente complicado es saber cuándo fueron apartados del circuito del taller, y por qué. La encuadernación de esta clase de dibujos suele coincidir con el momento en el que cambian de función, pero este caso constituiría una excepción, si se asume que forman parte de un cuaderno de viaje. En cualquier caso, se les reconoció suficiente valor artístico como para merecer ser conservados, e integrados después en el *Gabinetto*. Sobre la percepción de este tipo de objetos en el tiempo en el que fueron hechos ya se ha reflexionado en páginas anteriores, pero tras haber examinado también el caso de Andreu Garcia parece empezar a despuntar algo: entonces, como ahora, existía una diferenciación clara entre los diseños que tenían algún valor artístico y los que no, aunque esta circunstancia sea prácticamente inaprensible en la documentación (único medio, hasta que no se afinen otros instrumentos de invocación del pasado de conocimiento del arte bajomedieval), fuera de las obras en sí mismas, cuya supervivencia también es muy elocuente (especialmente en el caso de los dibujos que han llegado hasta aquí). Existe un intrigante contraste entre las hojas sueltas que aparecen en los inventarios,

Pere d'Aries aparece un ‘drap xich de pinzell ab tres figures de Flamenchs’ (APPV, Dionís Cervera, n°28644, 3 de junio de 1422); Jaume de Plano, ‘notari del Senyor Rey’, poseía dos tapices ‘de obra de Castella’ y un ‘drap de pinzell de paret on era figurat la gloria mundana’ (APPV, Jaume de Blanes, n°1319, 25 de junio de 1423); el tintorero Joan d'Anyó contaba entre sus bienes un ‘drap de paret tot brots e figures de ca, llebre, cervo e conill, e al mig de aquell ab lo dit señal de castell e roga’ (APPV, Ambrosi Alegret, n°20701, 1 de septiembre de 1433); y Francesc Mas, presbítero beneficiado en la parroquia de San Bartolomé, tenía en su habitación un ‘cofre pintat ab domizelles’ (APPV, Ambrosi Alegret, n°20701, 2 de septiembre de 1433). No se especifica la iconografía de los tapices castellanos de Jaume de Plano, aunque si hubo un terreno abonado para el despliegue de temas profanos fue precisamente el de los tapices, junto al de la pintura mural.

⁸³²PÄCHT, *Il Gotico intorno al 1400...*, p.34: ‘Il tardo XIV secolo e l'incipiente XV secolo rappresentano l'epoca classica dell'artista errante [...]’. Pächt explica que el apasionado mecenazgo de corte es sólo la base material del movimiento Internacional, pero igualmente importante es un fenómeno reflejo: el ejercicio del arte como tal empieza a darse en un campo particular, ‘ponendo in seconda linea in questo momento storico la diversità di origine e di educazione, per anteporre la comunanza di obiettivi, la solidarietà del fatto artistico’ (ibídem).

desperdigadas por cajas y armarios, y los diseños cuidadosamente guardados en casa de García, descritos con sorprendente detalle, y cuya fortuna posterior a la muerte del propietario fue regulada por éste con exactitud. A este último grupo de obras se debería añadir, como un negativo, el cuaderno que se viene estudiando, superviviente –no por azar, sino por su valor intrínseco– sin un contexto documental. Igualmente significativo es el momento en el que fue compuesto el volumen, en unos años de tránsito entre el libro de modelos propiamente dicho y el libro de esbozos, después de un hiato de un centenar de años en el que los ejemplos de cuadernos de modelos son escasísimos⁸³³ (Jenni resume este proceso como el del paso del *Musterbuch* al *Skizzenbuch*⁸³⁴). Parece no haber necesidad ya de una legibilidad a ultranza de los diseños, antes bien definidos y separados unos de otros. Las composiciones empiezan a superponerse, a fragmentarse y a modificarse con notable libertad. Aun así, es posible identificar ‘células’ de transmisión que se reproducen fielmente en varias hojas, puesto que que son útiles para la elaboración de diseños posteriores. En otras palabras, es posible advertir, en ocasiones, el ingenio y el artificio del dibujante. Así, y procurando no caer en una letanía de expresiones elogiosas, el cuaderno de los Uffizi se presenta como una huella indeleble de la transmisión de modelos en el Gótico Internacional, una ilustración magnífica que explica con elocuencia la disparidad y diversidad de fuentes al alcance de maestros itinerantes que, muy probablemente, trabajaron en Valencia, con las consecuencias de largo alcance que esto evidentemente tuvo en la producción pictórica local. Ése es el valor que para esta tesis tiene esta colección de dibujos.

⁸³³ SCHELLER, *Exemplum...*, p.36.

⁸³⁴ Ulrike JENNI. “Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit”..., (pp. 139-150).

ANEXO:

NB: el orden en el que se suceden las hojas obedece a una reconstrucción del cuaderno a partir de la numeración antigua en aguada violeta (ángulo superior derecho de algunas composiciones), más próxima tal vez a la disposición original de los dibujos. Éste es un recurso que Ulrike Jenni utilizó ya en su monografía sobre la obra.

2274Fv Grupo de una Lamentación (parece estar compuesto por la Virgen, San Juan y dos Marías)

- numeración violeta: V
- marcas de humedad muy claras a la derecha
- velos caídos hacia atrás

2274Fr Adoración de los Reyes. Virgen sentada en el suelo con túnica solamente, tocado caído a un lado de la cabeza (mixtificación con la Virgen de la Humildad, que ha hecho pensar en una conexión con Verona). Esbozos de cabezas con los ojos en forma de comas y cuentas. Estudio de la manga del Rey más joven en la parte superior (Rey con la cintura ceñida, como la Santa Catalina de 2272Fr). Anatomía del Niño que no está mal resuelta, curioso escorzo de los dedos de los pies. Parece que la cabeza del Rey más anciano sea de otra mano que dibuja con trazo más leve, y más apuradamente. Se puede distinguir, quizás, el grupo de servidores de los Reyes del grupo de curiosos (¿pastores?) que atisban la escena a través de un espacio del pesebre. Comunicación viva entre el Niño y el Rey que le ofrece su regalo.

- sin numeración violeta
- 293 x 211
- sello de la Galería
- marca de agua: démi cerf
- rastros de humedad parte superior, inferior, y algo más a la izquierda que a la derecha

2272Fr Santa Catalina de Alejandría. La Santa se yergue, firme, sobre una base sin embargo inestable: el cuerpo contorsionado y sojuzgado del Emperador Maximino, quien ordenó su tormento. La figura principal con la mano derecha sostiene la palma del martirio, mientras que con la izquierda sujeta artificiosamente, con dedos más propios de un arácnido que de una doncella, el pomo de la espada de su decapitación. Lleva el pelo suelto, larguísimo. El recamado de las mangas y de las hombreras de su vestido es el mismo que el del rey más joven de la Adoración 2274Fr, y que la decoración del cuello y de las hombreras de su contrafigura, Maximino. El cuerpo del Emperador es casi un bulto informe. Se puede intuir, quizás, la contorsión de sus piernas plegadas hacia atrás, y escondidas tras el tronco. Detrás de la Santa aparece el atributo de la rueda de cuchillos. Como fondo, el dibujante ha esbozado un paisaje con cerros picudos que sostienen fortificaciones, a duras penas sostenidas en lo alto.

- numeración violeta VI
- 290 x 210
- sin marcas de papel
- sello de la Galería
- marcas de humedad y usura a la derecha, arriba y abajo

2272Fv Virgen Anunciada. Arquitectura con cierta profundidad en la que se inserta la figura. Las paredes tienen grosor. La Virgen parece que se apoye en un atril inexistente (en caso contrario, se trata de una pose muy artificiosa). El dibujo se podría emparejar formalmente con el del Arcángel que aparece en 2273Fr (sombreado entrecruzado). La Virgen lleva el mismo tipo de velo caído que aparece en otras hojas. Uno de los capiteles que sostienen la estructura arquitectónica, así como los pinjantes de la pequeña bóveda, están sugeridos mediante formas circulares, a modo de racimos. Es un expediente fácil, pero se podría atribuir la Virgen de 2275Fr al maestro que dibuja la cabeza de Melchor en 2274Fr, y esta hoja a su alumno (el mismo, quizás, que dibuja la Adoración de los Reyes en general).

2270Fr San Miguel. Diadema rica, coronada por una cruz, dispuesta sobre los rizos del Arcángel. La armadura es igualmente suntuosa, con un cinturón pesado sobre

la cadera. Así, el Santo parece casi un insecto, acorazado y articulado. Su mano esta vez empuña firmemente la espada. La forma del escudo, curvada, es bastante característica, tal vez de origen septentrional. Las cruces del escudo son cinco, todas de la orden de Jerusalén, una central de mayor tamaño y cuatro más pequeñas, distribuyéndose cada una de ellas en un cuartel del campo. El manto apenas cubre la armadura (parece que San Miguel se lo haya echado tan sólo un momento sobre los hombros). El Diablo, recostado a los pies del Arcángel, está esbozado, con el entrecejo y la nariz desfigurados. Tiene, además, rostros diminutos en pecho, brazos y piernas, garras, cuernos, cola y orejas puntiagudas. De nuevo aparece el sombreado a base de líneas entrecruzadas.

- sin numeración violeta
- 294 x 210
- marcas de humedad en parte superior, inferior y derecha
- sello de la Galería
- marca de agua: démi cerf.

2270Fv Pareja de jinetes conversando y señalando algo en el cielo. Podría tratarse de dos Reyes Magos, ya que a la derecha aparece una tercera cabeza con tocado exótico que participa en la charla (su mirada responde a la de uno de los jinetes, mientras que la del otro -más joven- se dirige al punto señalado por el caballero de más edad). Sobre la cabeza del tercer Rey es posible ver el esbozo de una banderola. La vestidura rica del Rey más joven de 2274Fr se repite (no sucede lo mismo con la cabeza de Melchor). Lleva la cintura ceñida, y sostiene un objeto esférico que no se puede identificar bien. El mismo motivo decorativo en mangas, bajos, cuellos y puños. Buen dibujo en escorzo de los dos caballos, uno de ellos bien enjaezado. A la derecha del grupo a caballo, dos cabezas en conversación cubiertas con paños. La de la derecha presenta los mismos rasgos que el emperador a los pies de Santa Catalina (¿nariz cortada? ¿delincuente/villano con rasgos bastos? ¿aplicación de una pena por un delito preciso?). En la parte superior, estudios de cabeza y torso de los que parecen ser el Buen y el Mal Ladrón.

- sin numeración violeta (sería VIIv)
- en el borde inferior, inscripción: 'Maestro delle Banderuole'

- humedad sobre todo en la parte inferior y derecha
- alguna línea marrón
- marcas en los bordes de carboncillo (línea de corte). En el margen izquierdo, marca de cola de encuadernación precedente.

18324Fr Bifolio. *Página izquierda.* Estudios de paisaje, el mismo león paseándose que en 2275Fr-2277Fv. A la izquierda, castillo ladeado, en perspectiva. En medio, león atacando a un ciervo tumbado. En la esquina inferior izquierda, paisaje muy escarpado con cervatillo tumbado. A la derecha, esbozo de arquitecturas. *Página derecha:* se podría poner en relación, quizás, con 2277Fr. Dos figuras, una armada y otra con manto (¿el Prendimiento?). El cuerpo de la figura armada está construido a base de trazos más firmes. La parte baja del manto del otro personaje parece haber sido sombreada posteriormente. A la misma altura, dos figuras en diálogo, quizás: una apenas esbozada que expone las palmas de las manos, y otra barbada, con un pequeño animal en brazos (¿cordero/toro?) y una filacteria. Luego, sucesión de pequeñas figuras. Dos figuras abocetadas (una sentada, y lo que parece ser la cabeza de un ángel), dos figuras más reconocibles: figura sentada (a la que luego se han añadido las alas) en diálogo con dos ángeles escorzados, en vuelo; luego, ángel en pie con el índice derecho levantado; en el registro inferior, figura sentada tañendo un arpa pequeña (parece: tal vez pueda tratarse de un órgano portátil), otra figura tocando un rabel (¿alada?), y otra tocando un instrumento de viento.

- numeración violeta en la página derecha LXVI
- sellos de la Galería en las dos páginas
- marca de agua en la izquierda: démi cerf
- 298 x 448 (221, dimensión aproximada de cada hoja, procurando restar el pliegue, de 5-6 mm).

18324v Reverso del bifolio anterior. *Página izquierda:* Virgen con el Niño, y debajo ángel en vuelo visto de espaldas, las dos figuras muy abocetadas. Rostro de la Virgen y el Niño, piernas del Niño, repasados en tinta más oscura. *Página derecha:* esbozo de animal punteado en el mismo centro (lo mismo puede ser un ciervo que un conejo).

- numeración violeta en la página derecha LXXV

2277Fr Hoja llena de motivos. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Cristo camino del Calvario (con la cruz hacia adelante, como en las pinturas de Simone Martini), caminante con una vara al hombro, calzas bajadas por detrás; Cristo atado a la columna con el esbozo de dos sayones, figura cubierta con un manto que tapa también brazos y manos (propia de un Calvario: no resulta raro si se piensa que la mayoría de dibujos del grupo pertenecen al ciclo de la Pasión); con otra tinta y con otro trazo (punteado), caminante de tamaño menor que el resto de figuras, con lo que parece ser una azada de mango largo al hombro (¿hortelano?), con las calzas bajadas por detrás; Cristo ante Pilatos; San Cristóbal; Santa Catalina de Alejandría; Resurrección (se debe prestar especial atención al motivo del soldado dormido detrás del sarcófago, por lo que se verá después). Trazo tenue, escenas abocetadas y, por lo que parece, directamente a tinta. Esbozos de motivos decorativos (uno de ellos, la cuadrícula, puede remitir a la miniatura). Son motivos demasiado menudos para servir de modelo en pintura sobre tabla.

- numeración violeta LXXVII
- sin marcas de papel
- 296 x 214
- marcas de humedad en la parte derecha, superior e inferior

2277Fv Dios Padre (muy parecido al del Ángel de la aguada, 2273Fr), Arcángel anunciador, estudio de plegados y león. El sello de la Galería está por este lado de la hoja, por lo que tal vez quepa suponer que no se trata del verso, sino del recto. El ángel es parecido a la figura que toca el rabel (2273Fv). León igual al que se pasea por 2275Fr.

- Sin numeración violeta (sería LXXVIIv)

2275Fr Virgen Anunciada y león. Arquitectura quebrada y comprimida que se extiende hacia el fondo izquierdo para alojar el vacío del Arcángel. A la vez, estructura que envuelve a la Virgen. Se articulan muchos elementos arquitectónicos en poco espacio. Detalle en la representación del mobiliario. Se aparta un poco del

grupo de dibujos en los que las narices son respingonas. Al lado del león, intento torpe de reproducción por medio de puntos, como en 2267Fv.

- numeración violeta LXXVIII
- 275 x 212
- marcas de humedad a la derecha y en la parte superior
- marca de agua: démi cerf
- sello de la Galería

2275Fv Esbozos de alegorías y de escenas galantes (aquí Ulrike Jenni sí podría apoyar su teoría sobre el paso del libro de modelos al libro de apuntes). De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

- figura sentada en un trono, alada y coronada. Sostiene una espada y lo que parece ser un cáliz. León a su izquierda.
- Figura femenina que sostiene una especie de vara con la mano izquierda. El brazo derecho levantado, con el índice extendido (gesto más bien admonitorio). Línea que atraviesa el dedo (sólo es una línea, pero dada la forma tan artificiosa de sostener objetos propia de este grupo de figuras, no sería inverosímil que fuese una especie de dardo o rayo que la figura está dispuesta a lanzar). Cabellera o velo volando al viento. Vestidura sofisticada (escote, pero sobran metros de tela en las mangas y la falda). Desde luego, parece una especie de diosa gentil, cortésmente amenazante. Vestido con sombreado profuso a base de trazos. Pecho opulento que no se aprecia en ninguna otra figura femenina (otro indicio, quizás, de que se trate de una deidad relacionada con el amor).
- Esbozo de la parte superior de una cabeza coronada. Rizos y ojos como cuentas. Estudio de dos manos: una en el acto de entregar algo (¿moneda?) y otra en el acto de agarrar. Dos estudios de plegados. Uno repite el plegado central del vestido de la imagen femenina.
- Figura femenina, alada, que dispara un arco. De nuevo, sobran metros de tela en mangas y bajo.
- En el registro inferior, tres grupos de figuras que se superponen: pareja recostada cerca de un árbol, la mujer parece tocada con un sombrero, el hombre la abraza mientras remanga su falda; figura femenina de cuerpo

entero, esbozada en tinta más oscura (¿adición posterior?), con cuello alto y sombrero emplumado, por la actitud parece sostener un ave de caza; pareja apenas esbozada, el hombre arrodillado, con la mano en el pecho, la mujer mantiene la mano derecha apartada, sosteniendo algo.

- Sin numeración violeta (sería LXXVIIIv)

2280Fv Figura femenina con recién nacido sentada en el suelo (¿modelo para Virgen de la Humildad?), con el característico tocado caído sobre un lado de la cabeza. Castillo sobre paisaje rocoso en la parte superior, más definido que la construcción que se muestra en el recto de la hoja.

- numeración violeta LXXXII
- marcas de usura derecha, superior e inferior
- refuerzo de papel en la esquina inferior derecha
- apunte a lápiz en la esquina inferior derecha: “V. anche i n. 18304, 5, 6 e 18324”.
- garabatos en marrón a la izquierda, se ve que la hoja se ha recortado en ese lado.

2280Fr San Jorge atacando a un dragón que no está (como un guiño de humor gráfico, parece que en su lugar sale una culebra de la cueva). El Santo no embiste con una lanza, sino con un puñal corto. A su derecha, la Princesa aguarda orando a que se produzca el combate salvífico. Entorno de paisaje casi edénico (león paseándose, ciervo incompleto en la parte inferior). Ciudad desde la que observan dos personajes muy esbozados, con tocados que parecen coronas. Aunque sea muy “morelliano”, las formas de las hojas que aparecen en el extremo izquierdo son exactamente iguales que las del manzano de Hércules en 18305Fr

- sin numeración violeta (sería LXXXIIv)
- 292 x 215
- marca de agua: démi cerf
- marcas de humedad sobre todo en la parte izquierda, superior e inferior.
- añadidos con tinta más oscura sobre algunas partes del paisaje (árboles en la parte superior, garabatos en las rocas en la parte inferior).

18306Fr Dragón que resiste la comparación, tal vez, con el que aparece en la misma escena en el retablo del Centenar de la Ploma. Aparece en escorzo, y una especie de asta con banderola le atraviesa la cabeza, que exhala fuego. La Princesa, esta vez más desesperada e implorante, está también más abocetada que en la hoja anterior. Esbozo de una vara con un elemento de difícil identificación en medio, entre la Princesa y el dragón, y sin relación con ellos.

- numeración violeta LXXXIII
- sin marcas de papel
- 297 x 222
- sello de la Galería
- marcas de humedad en las partes derecha, superior e inferior.

18306Fv Dos esbozos en ¿lápiz? de una Virgen con el Niño. Parecen ejercicios de aprendizaje, más que estudios de un dibujante consumado.

- sin numeración violeta (sería LXXXIIIv)

18305Fr Hércules galante, apenas barbado. Dragón panza arriba, inmovilizado por el héroe con una sola mano, como una tarasca inservible. Túnica hecha con la piel del león, calzas y coderas. Barda circular que rodea el pequeño huerto, con la puerta abierta. Tres figuras femeninas sentadas en el suelo, apenas esbozadas. La escena representa con bastante exactitud uno de los doce trabajos de Hércules, el robo de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides (iconografía identificada en primer lugar por Schmitt). Este huerto, propiedad de Hera, se situaba al oeste de la Hélade, y estaba vigilado por las Hespérides o ninfas del ocaso, además de por el dragón Ladón, enviado allí por la propietaria del manzano, quien no se fiaba del talante distraído de las Ninfas, muy dadas a entretenerse con el canto. Ladón, el fiero dragón de cien cabezas, es reducido aquí a un lagarto alado tan inofensivo como un perro de aguas, y las Hespérides, que sí se representan en número de tres, aparecen sentadas, retiradas del árbol, y practicando su afición favorita, fuera de todo cuidado, mientras Hércules les arrebatara las manzanas de oro, dadoras de la Inmortalidad.

- numeración violeta LXXXV (¿LXXXVI?)
- 299 x 223

- sin marcas de papel
- sello de la Galería
- vuelto vacío
- marcas más oscuras sobre todo en la esquina inferior izquierda
- garabatos en marrón repasando las manzanas y coloreando algunas hojas

18305Fv vacío

2271Fv En la esquina superior izquierda, estudio de paños que cubren una figura que sostiene un libro con la izquierda (la otra mano velada), sombreados con profusión.

- numeración violeta LXXXVII
- marcas de humedad en las partes superior, inferior e izquierda

2271Fr Lamentación sobre Cristo muerto y estudio de plegados. No se puede distinguir bien sobre qué o quién descansa el cuerpo de Cristo. Incoherencia de la composición. Tal vez al grupo de la Virgen y acompañante se añadió posteriormente el grupo de Cristo, San Juan y Nicodemo. El cuerpo de Cristo está arqueado sobre el vacío, en el aire, sostenido por una axila por Nicodemo, y con las rodillas descansando en las rodillas de San Juan. La parte más pesada del cuerpo, el torso, está sostenida por un paño que parece ser de poca consistencia, recogido por Nicodemo.

- sin numeración violeta (correspondería a LXXXVIIIv)
- sello de la Galería
- marca démi cerf
- 291 x 210
- parecen apreciarse trazos de carboncillo borrados bajo la tinta
- marcas en los bordes de lápiz (línea de corte). En el margen izquierdo, marca de cola de encuadernación precedente.
- trazos marrones y de carboncillo
- estudios de plegados en la parte superior

2273Fr Ángel anunciador coloreado. Arriba, cabeza de Dios Padre en una nube que más bien parece la orla de un manto. Diadema, rizos relacionables con el retablo de San Jorge. Ejemplo de orfebrería 1400 (broche, diadema, rama de lirios). De nuevo, las manos sostienen objetos de manera muy artificiosa: los dedos del Ángel rozan apenas el lirio y la filacteria. Algún sombreado en red.

- numeración violeta XCIII
- 288 x 212
- sello de la Galería
- tinta sobre carboncillo: ¿estudio de un aprendiz?
- marca de agua: démi cerf
- marcas de humedad y usura a la derecha, un poco en la parte inferior, y un poco en la parte superior.

2273Fv Figura de joven tocando un rabel (tan pronto podría utilizarse para representar a una mujer como a un ángel o a un muchacho). Relacionable quizás con las escenas de pesca (2269Fr y 2269Fv), aunque el plegado de los paños no se parece mucho. En todo caso, mano diferente a la del ángel representado en el recto de la misma hoja.

2268Fr Alfabeto (R, S, T/G, V)

- sin numeración violeta
- 294 x 214
- marca de agua: démi cerf
- Espesa trama con tinta para conformar el claroscuro, característica ésta que no presenta el dibujo del reverso, en absoluto.
- Escrito: “n° ~~194~~ ingr Disegni antichi”
- Marcas de humedad y usura a la derecha, y algo en la parte superior
- Éstos son unos dibujos destinados al oficio de la miniatura. Entonces, aunque formalmente no tengan nada que ver con los trazos del vuelto de la hoja (que serían los propiamente relacionables con el arte del maestro o los maestros del Centenar) es de suponer que serían de utilidad para el propietario del cuaderno, que se sospecha no es el autor de este muestrario de letras, sino el dibujante de las escenas de declinación más nórdica,

dentro del lenguaje formal decididamente internacional en el que habla todo el cuaderno (2274Fv, 2274Fr, 2272Fr, 2272Fv, 2270Fr, 2270Fv, 2271Fr, 2268Fv). Para la observación detenida: el salvaje y el loco, tirando de la misma maroma, caprichosamente retorcida, para formar la “V”. El loco desnudo, con el cráneo rapado. El ángel que se extiende en escorzo y abraza la aureola de la Virgen como si fuera un objeto sólido de metal, un plato/disco. El arcángel que señala la cartela, enseñando a la Virgen y al Niño lo que deben leer. El guerrero torpe de la “S”, con el casco demasiado grande, las calzas mal dispuestas, y el arpón (más que flecha) cayendo sobre su trasero. Y el león vivo de su escudo. El gigante envuelto en el manto (“R”), con sus plumas y una vestidura que se adivina rica bajo el manto.

2268Fv Paisaje rocoso, pastores, San José/Joaquín (¿entorno de una Natividad?). Entrecejo, nariz, barba rizada, se adivina casi el perfil rampante de la incredulidad de Santo Tomás de la Catedral de Valencia. Desproporción paisaje-figura corpórea y asentada en el suelo (arte de los Limbourg, paisajes irreales que contrastan con figuras descritas con una minuciosidad que las hace hacer aproximarse a la realidad). Fiora Bellini lo relaciona con el retablo de Broederlam para Champmol.

2264Fr Letra (‘a’ minúscula, según Ulrike Jenni⁸³⁵) formada por hombre (oriental, por la barba, el turbante y el pelo largo) semidesnudo, muchacho, perro, cisne y león. El león parece que sostiene una pluma y está escribiendo en ella. Hombre y niño sostienen una especie de mazas.

- sin numeración violeta
- 138 x 110
- sello de la Galería
- tinta sobre carboncillo
- refuerzos de papel en las esquinas
- fotografía disponible

2264Fv En lápiz: C. 602 - D 2264 Maestro delle banderole. Y borrado: Anonimo veronese sec XV^o.

⁸³⁵ JENNI, *Das Skizzenbuch...*, p.15.

2265Fr Herrero sentado en el suelo que golpea el yunque con dos martillos (¿Tubalcaín? por lo que sugiere la percusión con dos manos, posible origen de la música, aunque quizás la acción sea propia de otra profesión distinta a la del herrero: calderero, orfebre, etc). Vestido con un sayo de trabajo, con los brazos al descubierto. Debe tener que ver con la miniatura.

- sin numeración violeta
- sin marcas de papel
- 106 x 95
- otra vez tinta sobre trazos de carboncillo borrados

2265Fv Vacío, con las consabidas inscripciones a lápiz: “Maestro delle Banderole”, etc.

2266Fr Letra P formada por un hombre barbado que levanta una espada sobre su cabeza sin llegar a asestar el golpe. Sobre el filo del arma, cerca de la punta, apoya sus patas traseras un simio, que se proyecta hacia adelante, aproximándose a una doncella que, de espaldas, le ofrece un fruto. Los pies de esta figura femenina hacen contacto con los de un joven recostado, apoyado sobre un codo, que atiende a los requerimientos de otra joven dispuesta a la izquierda, arrodillada en un plano más bajo (esta figura, junto al hombre de la espada, formaría el eje vertical de la letra).

- sin numeración violeta
- parte de la marca ‘demi cerf’ (los cuernos)
- 172 x 120
- sello de la Galería
- tinta sobre carboncillo

2266Fv Verso vacío (inscripción en lápiz “C. 602. D.2266 Maestro delle banderole” y borrado “Scuola veronese sec.XV”). En la parte derecha (izquierda del recto), señales de haber estado encuadernado.

2267Fv Superposición de motivos y trazos con mala fortuna que dice algo del uso posterior del cuaderno: niño desnudo sosteniendo un ramo, de buena factura, que

se ha intentado copiar en varias ocasiones (puntos, líneas, garabatos marrones...). En la parte inferior derecha, cabeza recortada que parece de la misma mano que dibujó la cabeza del Rey Melchor en 2274Fr).

- Inscripción a lápiz en el ángulo superior derecho: '2267 fig. Scuola Veronese Sec. XV^o'.

2267Fr Excursión. Pesca como divertimento (pequeña red, pequeño cestillo). Pasatiempo cortés. Esbozo de un ave de cetrería que descansa sobre una especie de percha fijada a un muro almenado. El muro protege una arboleda, y junto a él se sitúa una arquitectura bien dibujada en perspectiva, con un saledizo de madera. Edificio, muro y árboles constituyen el fondo de la composición. El motivo principal de la misma es un grupo, vestido de manera elegante, que parte para entretenerse durante unas horas con la pesca. La comitiva pasa por delante, o tal vez sale, de un pabellón de tela, y se dispone a bajar unas escaleras. Los postes que sostienen la cubierta de la tienda están coronados por figuras aladas (las dos desnudas; una de ellas parece que sostiene una cartela). En definitiva, se trata de la recreación de un espacio aristocrático y refinado -casi una ensoñación-, donde sólo cabe el entretenimiento (excursiones de pesca, cetrería) y todo parece evocar una edad feliz ajena a cualquier desgracia: las figuras desnudas y aladas de la tienda - identificables como dioses paganos o seres mitológicos-, las coronas de vegetación que portan algunos miembros del cortejo, la percepción de una labor necesaria para la supervivencia como un pasatiempo grato, y no como un castigo, etc. Junto con las hojas 2269Fr y 2269Fv, este dibujo forma parte de una serie de escenas de carácter eminentemente decorativo, que podrían relacionarse, muy probablemente, con la atracción que ejerció la llamada Edad Dorada durante los decenios más próximos a 1400. Se ha venido relacionando ésta y otras escenas con *cassoni*⁸³⁶. Puede apuntarse, como curiosidad, que a mediados del siglo XV se documentan en Valencia varios *draps de pinzell* con escenas probablemente parecidas⁸³⁷.

- sin numeración violeta
- 177 x 207

⁸³⁶ SCHELLER, *Exemplum...*, pp. 321, 328 y 329.

⁸³⁷ Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. *Art i societat a la Valencia Medieval*. Barcelona-Catarroja (Afers), 2011, p.178: un ejemplar en casa de Isabel Jafer ('ab figures que peixquen') [APPV, Dionís Cervera, n°16391, 12 de mayo de 1439], y otro en casa de Gabriel Colom ('pintat ab figures de caça d'aygua')[APPV, Manuel d'Esparça, n°1000, 28 de septiembre de 1458].

- sin marcas de papel
- sello de la Galería
- un poco de humedad a la izquierda

2269Fr Pescando. Escena que se puede relacionar con 2267Fr y con 2269Fv. El curso de un río divide el espacio en diagonal. Desde la orilla, un grupo compacto de personas vestidas de forma elegante, apoyadas unas en los hombros de otras, observa y comenta la labor de unos pescadores (dos hombres y dos mujeres) que faenan desde una barca. Más lejos, también en tierra, un hombre pesca con caña, sentado.

- sin numeración violeta
- 179 x 209
- sello de la Galería
- huellas de carboncillo bajo la tinta
- sin marcas de papel
- humedad a la derecha

2269Fv Otra escena de pesca. Paisaje con profundidad y grupo que pesca de pie en primer término, utilizando tanto redes como arpones. Se trata de tres hombres y una mujer, todos remangados y descalzos. Una figura femenina se aproxima a ellos con un cestillo. Tanto ésta como su compañera llevan tocados bastante poco propios de mujeres que trabajan faenando, en un sistema de representación realista. En segundo término se sugiere el curso del río, y algunos tramos de oleaje revoltoso que trata de sortear una barca con pescadores a bordo.

- ¿Tinta sobre carboncillo?

2278Fr Figura envuelta en paños con la mano izquierda velada. Cabeza, hombros, mano y parte baja que se han repasado con tinta. La parte baja se ha desarrollado con especial cuidado. Propuesta de hipótesis, porque hay trazos de carboncillo que sugieren que se ha estado trabajando en la parte media de la figura (luego borrada): se trataría de un ejercicio sobre plegados del que luego se repararían las partes más notables, con el objeto de conformar un repertorio de modelos producido por el alumno mismo en el curso de su trabajo. Fisonomía de la figura parecida a la de la

Virgen Anunciada del 2275Fr. Por el tono de la tinta, el tipo de sombreado y la fisonomía, parece de otra mano que el estudio 2271Fv. Tal vez la figura tuviese las dos manos veladas, sosteniendo algo (¿Verónica?: por su iconografía, la figura sería muy útil en los ejercicios de plegados, aunque, desde luego, para dibujar trabajando una habilidad concreta no haría falta recurrir a un motivo iconográfico preciso).

- sin numeración violeta
- sin marcas de papel
- 229 x 173
- marcas de humedad en la esquina superior derecha

2278Fv Virgen Anunciada y estudio de plegados. En la esquina superior derecha (recortado) estudios de remates de coronas propios de dibujos hechos por la misma mano (2274Fr, 2272Fr o 2270Fr). Estructura del atril similar a la de la Anunciada del 2275Fr. Huellas de carboncillo debajo de la tinta.

- sello de la Galería

2276Fr Arcángel anunciador. En la esquina superior izquierda, estudio de la cabeza de un Crucificado. Plegados del Ángel, leve sombreado en red. Mano izquierda que sostiene la filacteria casi sin tocarla. La cabeza del Crucificado parece ser de otra mano (¿la del maestro?) acostumbrada a trabajar en formato reducido. Motivo curioso de la barba bifurcada, también presente en el San Juan de la Lamentación (2271Fr).

- sin numeración violeta
- sin marcas de papel
- 242 x 199
- sello de la Galería
- marcas de humedad en la parte superior
- parece haber sido recortado en la parte inferior después de su llegada al Gabinete (cifras del catálogo en lápiz recortadas).

2276Fv Vacío

2281Fr Ciervo saltando. En la esquina inferior izquierda, estudio de empalizada. Trazos llamativamente más largos que en el resto de dibujos.

- sin numeración violeta
- sin marcas de papel
- 224 x 191

2281Fv Refuerzos de papel en las esquinas (como sucede en otros dibujos). Algunos trazos marrones y dos esbozos de cara a lápiz (uno más afortunado que otro).

2279Fr Estudio de dos ciervos recostados con el mismo tipo de tinta y de sombreado que la figura del rabel y el ángel anunciador de 2277Fv. En la esquina superior derecha, trazos muy leves de lo que parece ser el estudio de unos cuernos. Algún trazo de lápiz que parece más bien añadido posteriormente. Alguna raya marrón. Los dibujos parecen derivarse de la observación de los animales al natural. Comparar con el ciervo 2281Fr. Modos de hacer distintos, pero un mismo campo de interés. León y ciervo valorados especialmente hacia 1400 (exhibición y caza).

- sello de la Galería

2279Fv Esto son hojas de trabajo utilizadas por diferentes personas relacionadas entre sí. Hoja severamente recortada. En el extremo izquierdo, esbozo de cabeza femenina tocada con una guirnalda sobre la frente. En la figura central han intervenido de modo evidente al menos dos manos. Por los atributos (lezna y libro) quizás se trate de San Bartolomé, pero el vientre algo abultado remite más bien a una figura femenina (el rostro en los dos dibujos superpuestos es barbado). Encima se ha rehecho cabeza, mano izquierda y libro con tinta más oscura. Cabeza femenina en la esquina superior derecha que mira al espectador, tocada con una guirnalda. Abajo, otra cabeza femenina de perfil (casi en posición tres cuartos) tocada de modo similar a la de las figuras femeninas de las escenas de pesca (guirnalda de flores, trenza, cuello alto y collar). Abajo, dos cabezas (una es femenina con seguridad) en tres cuartos con tocados muy particulares (¿en este caso se emplea la posición de tres cuartos porque es la que recoge más datos del

rostro? ¿se trata de un apunte del natural?), las dos mirando al mismo punto delante de ellas (¿donantes?).

- sin numeración violeta
- marca de agua: démi cerf
- 131 x 183

18304Fr Virgen de la Humildad. Algunas manchas marrón-rojizo. Trazo caligráfico. Escorzo de los pies del Niño (pequeñas circunferencias, como en 2274Fr).

- sin numeración violeta
- sello de la Galería
- marca de agua: démi cerf
- 213 x 159

18304Fv Silueta de un Crucificado bastante mal compuesta

FOTOGRAFÍAS DISPONIBLES:

2264Fr

2265Fr

2266Fr

2267Fr (dos)

2267Fv

2268Fr (general y detalles: R/A, G y V)

2268Fv

2269Fr

2269Fv

2270Fr

2270Fv

2271Fr

2271Fv

2272Fr

2272Fv

2273Fr

2273Fv

2274Fr

2274Fv

2275Fr

2275Fv

2276Fr

2277Fr

2277Fv

2278Fr

2278Fv (dos)

2279Fr

2279Fv

2280Fr

2280Fv (dos)

2281Fr

18304Fr (dos)

18304Fv (dos)

18305Fr (dos)

18306Fr (dos)

18306Fv (dos)

18324Fr (dos)

18324Fv (dos)

RECREACIÓN DEL ASPECTO ORIGINAL DEL CUADERNO

Cuatro hojas iniciales perdidas o no identificadas



¿?



V (2274Fv)



2274Fr



VI (2272Fr)



2272Fv



VII (2270Fr)



2270Fv



¿?

Hiato de 38 hojas perdidas



¿?



LXVI (18324Fr)



18324Fv



¿?

Hiato de ocho hojas perdidas o no identificadas



¿?



LXXV (18324Fr)



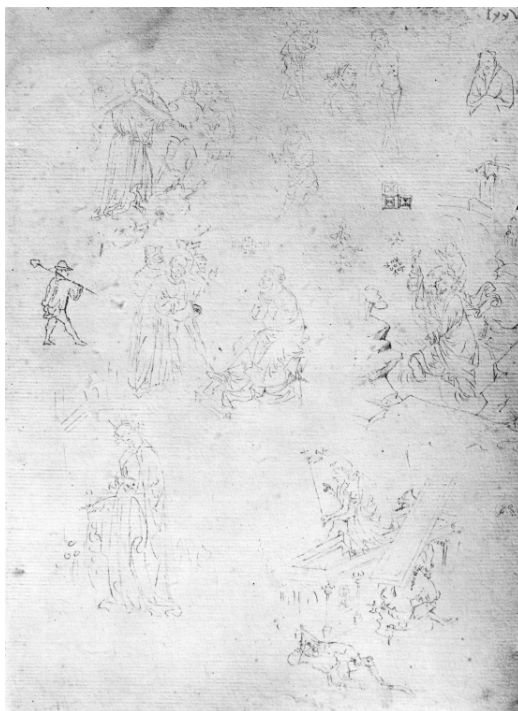
18324Fv (fotografía no disponible)



¿?



c^o



LXXVII (2277Fv)



2277Fr



LXXVIII (2275Fr)



2275Fv



¿?

Hiato de tres hojas perdidas o no identificadas



¿?



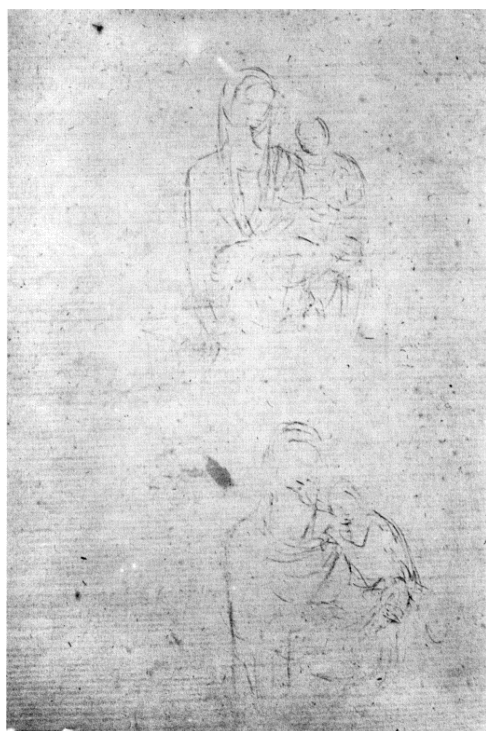
LXXXII (2280Fv)



2280Fr



LXXXIII (18306Fr)



18306Fv



ç?



c.º



LXXXV (18305Fr)



18305Fv (vacía)



c.º

Dos hojas perdidas o no identificadas



ċ:º



LXXXVIII (2271Fv)



2271Fr



ċ:º

Hiato de cinco hojas perdidas o no identificadas



¿?



XCIII (2273 Fr)

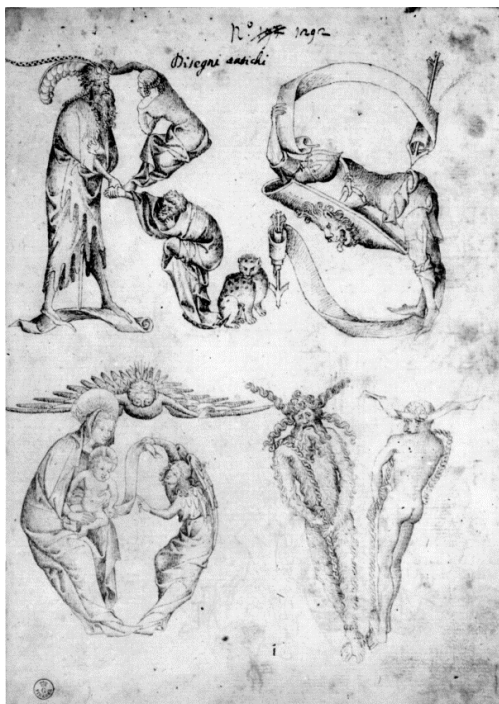


2273 Fv



¿?

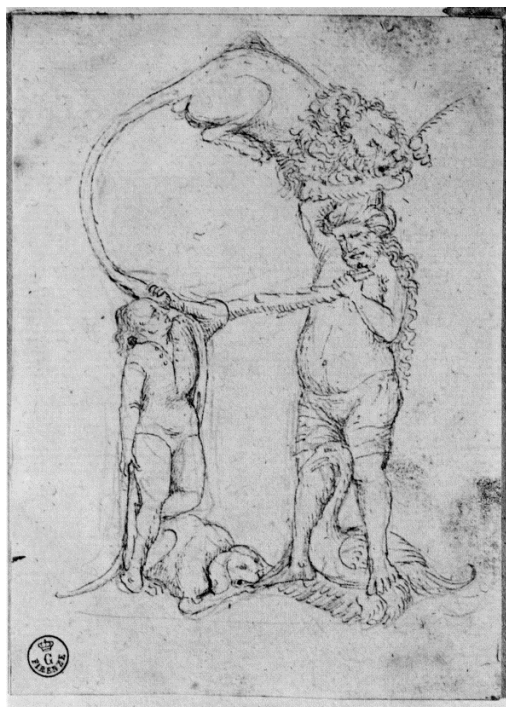
La numeración antigua llega hasta esta última hoja



2268 Fr



2268 Fv



2264 Fr



2264 Fv (vacía)



2265 Fr



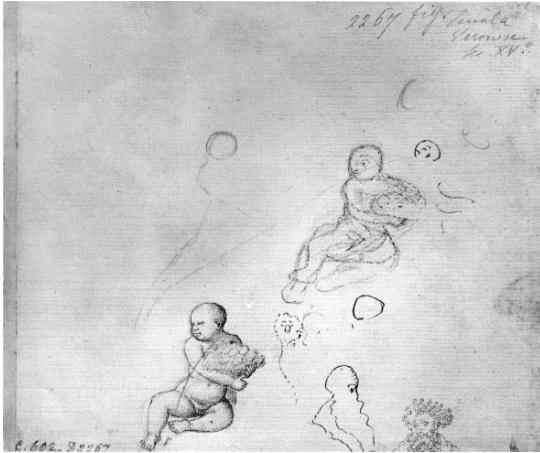
2265 Fv (vacía)



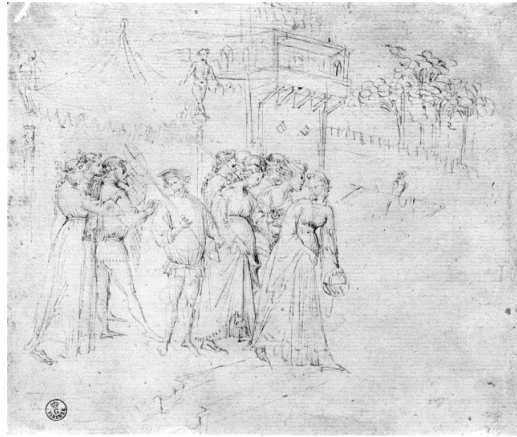
2266 Fr



2266 Fv



2267 Fv



2267 Fr



2269 Fr



2269 Fv



2278 Fv



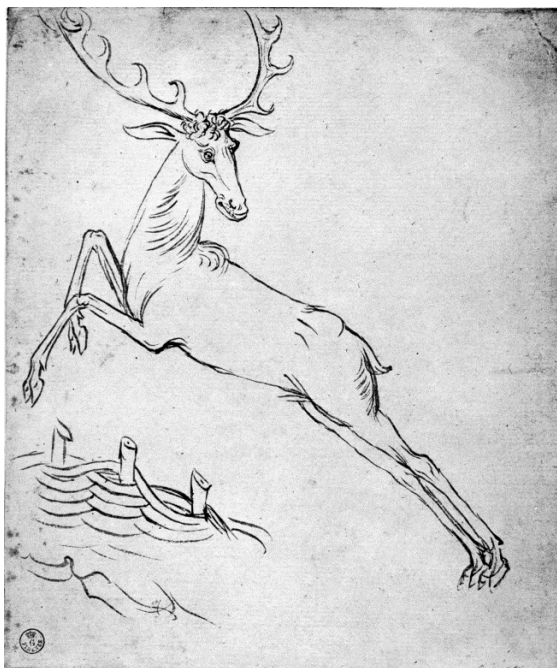
2278 Fr



2276 Fr



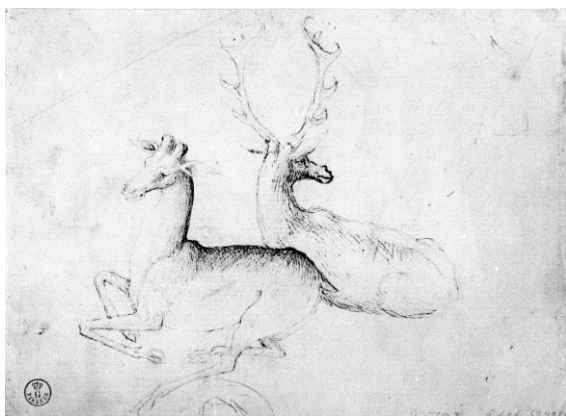
2276 Fv (vacía)



2281 Fr



2281 Fv (fotografía no disponible)



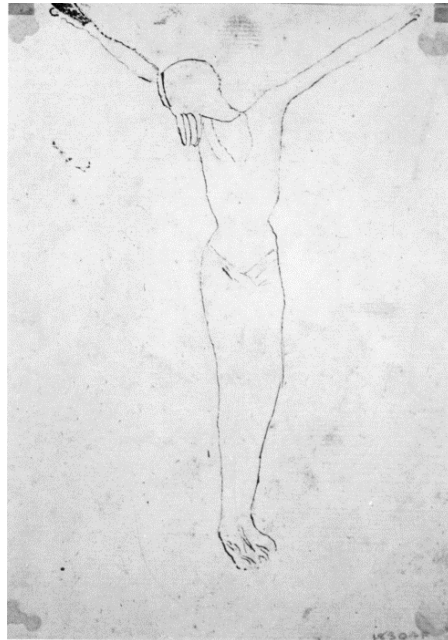
2279 Fr



2279 Fv



1830 Fr



1830 Fv

5.4. UN PROBLEMA CON LA SOLUCIÓN A CUESTAS: LOS DISEÑOS ARQUITECTÓNICOS

‘En architecture, tout est problème à résoudre...’
Viollet-le-Duc⁸³⁸

En efecto, y contra todo pronóstico, así es como se perciben los dibujos de arquitectura medievales en la bibliografía consultada. Lejos de ser acertijos gráficos abstrusos, se trata de trazos que, sometidos a una adecuada exégesis, pueden ser muy reveladores. Es necesario subrayar la importancia de examinar estos documentos utilizando una metodología correcta. Los diseños han de ponerse en contexto y han de interpretarse a la luz de las noticias de archivo que puedan estar vinculadas con ellos, o en relación al medio constructivo en el que tal vez nacieron.

Para empezar, es necesario justificar la inclusión de un apartado de estas características dentro del capítulo general de ‘repertorios de oficio’ en esta tesis. Como después se verá, los dibujos de arquitectura se acomodan a duras penas en esta categoría, pues no son, casi nunca, parte de un compendio de modelos reunido para que el maestro recuerde, el aprendiz copie y el patrón elija. Se trata de trazos hechos, la mayoría de las veces, para proyectar un edificio o para solucionar un problema constructivo. Otras veces, también es cierto, son diseños de presentación con la función de hacer ver al promotor de la obra cuál será el resultado, o modelos propiamente dichos, en su acepción concreta de ‘plantillas’ (si bien estas plantillas estaban orientadas específicamente a solventar un problema de monte). La clave explicativa que justifica este apartado es la siguiente: estos diseños, sea cual sea la tipología a la que pertenezcan, son, la mayor parte de las veces, una demostración de geometría constructiva que deriva de recetas y procedimientos que sí podrían calificarse como ‘repertorios de oficio’. No se estaría hablando, por tanto, de compendios explícitos de fórmulas arquitectónicas (que los hay, aunque no para esta cronología y este espacio⁸³⁹), sino de la huella material de

⁸³⁸ M. VIOLLET-LE-DUC. “Traité”, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIIe siècle*. París (A. Morel), 1868, vol. IX, p.200.

⁸³⁹ Vid. los libros tardogóticos de canteros alemanes que se han conservado en Ulrich COENEN. *Die Spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland*. Munich (Scaneg), 1990. Se cuentan seis libros. Por una parte, los más extensos: *Unterweisungen* de Lorenz Lechler (1516), *Von des Chores Mass und Gerechtigkeit* (ca.1500), y el *Wiener Werkmeisterbuch* (primera mitad del siglo XV, en la Albertina de Viena); por otra parte, los breves: *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* (1486) y la *Geometria Deutsch* (1487/88) de Matthäus Roriczer, y el *Fialenbüchlein* de Hans

su utilización. Estos recursos formaban parte de un saber más amplio y estructurado que se transmitía, huelga decirlo, por otras vías que no eran las de la tratadística: la palabra, la resolución de ejercicios gráficos –sobre soporte perecedero, es de suponer- y la inserción temprana en el medio laboral (el trabajo en la cantería). Ya se ha examinado en otro capítulo de la tesis hasta qué punto se ha identificado ‘transmisión no escrita del conocimiento’ con ‘hermetismo’. En el caso particular de la arquitectura esta suposición sobre el secreto profesional ha arraigado especialmente en el imaginario colectivo (no académico, se entiende), no sólo desde que en el siglo XVIII las logias masónicas inglesas adoptaran mucha de la imaginería asociada al oficio de cantero, sino también desde la reciente publicación de cierto tipo de literatura de corte muy específico cuyas ideas son muy difíciles de batir, porque están firmemente implantadas en los *mass-media*. Se ha querido ver en los trazos asociados a la práctica arquitectónica medieval una huella de este saber encriptado (y el ejemplo más pedestre serían las marcas de cantería). Independientemente de esto, en medios estrictamente académicos también se ha andado a vueltas en ocasiones con la interpretación de estos dibujos, básicamente por dos razones: a) en este tipo de documentos es la parte gráfica la que contiene la información fundamental, y b) no suele haber texto escrito que ayude a interpretar los trazos (o las anotaciones que hay son muy parcas). Naturalmente, hace falta el

Schmuttermayers (entre 1484 y 1489, ca.1485). Vid. también Francis BUCHER. *Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*. Nueva York (Abaris Books), 1979, vol I. Son importantes, como después se verá, las fotografías del cuaderno del maestro WG, activo entre 1560 y 1572 (Biblioteca del Städtisches Kunstinstitut en Frankfurt-am-Main), porque muestran muchos patrones (pp. 201-369, patrones en pp. 249-363). Resulta curioso que en una fecha tan tardía se recopilen cuidadosamente diseños tan claramente góticos. También es necesario el cuaderno de 22 hojas de Hans Boeblinger, fechado en 1435 y conservado en el *Bayerisches Nationalmuseum*. Contiene básicamente modelos de vegetación ornamental, y sirve para ejemplificar el desarrollo del arte de la cantería mediante dos vectores: el de la geometría y el de la escultura (estudio, fotografías del cuaderno e imágenes relacionadas en pp. 375-411). En ámbito hispánico no se encuentra nada parecido –una compilación de trazas o de modelos arquitectónicos– hasta el manuscrito de Hernán Ruiz, ya bien entrado el siglo XVI. Cabría citar también la incorporación de un escrito de Rodrigo Gil de Hontañón a una obra del arquitecto salmantino Simón García, quien redacta en el siglo XVII su *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos*, que no ve la luz hasta mediados del siglo XIX [edición moderna de Cristina RODICIO. Valladolid (Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este. Demarcación de Valladolid), 1992]. Se considera que los seis primeros capítulos de la obra de García corresponden en realidad a Gil de Hontañón. Para una exposición detallada de todo esto, vid. Áurea DE LA MORENA BARTOLOMÉ. “Reflexiones en torno a la arquitectura religiosa castellana en el siglo XVI”, en M^aCarmen LACARRA DUCAY (coord.). *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*. Zaragoza (Institución Fernando el Católico), 2004, pp. 159-188, esp. pp. 176-188 [consultado en red: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/18/5.DelaMorena.pdf>, 10 de noviembre de 2012].

concurso de la geometría como clave explicativa, herramienta que en ocasiones la historiografía no está acostumbrada a utilizar con presteza. Los dibujos de arquitectura, por tanto, no son jeroglíficos indescifrables. En la mayor parte de los casos, se pueden interpretar sin excesivos problemas, con unas nociones mínimas de geometría aplicada. De otra manera resultan ininteligibles, porque se encuentran sin contexto y sin fórmulas que puedan ayudar a entender cómo se produce el desarrollo de las formas. En cualquier caso, éste es un asunto que se volverá a revisar otra vez más adelante.

En el párrafo anterior ya se ha esbozado una clasificación de los dibujos de arquitectura que se considera bastante esclarecedora, dada la amplia casuística de ejemplos que pueden definirse como ‘diseños arquitectónicos’, y el desorden y la fragmentariedad con los que a veces se presentan en la bibliografía. De cualquier modo, es preciso reconsiderar esta taxonomía, y ajustarla algo más, teniendo en cuenta también el destino de los diseños. En primer lugar, cabe hacer una primera división entre las trazas hechas para el promotor (por los ejemplos que han quedado, casi siempre una fábrica eclesiástica), y las que se orientan a solucionar un problema constructivo concreto, habitualmente a escala 1:1, más próximas a la obra en ejecución y ligadas a la práctica de la arquitectura. Dentro del grupo de dibujos que quedaba en poder del comitente, también puede establecerse una diferenciación entre diseños que se han dado en llamar ‘de presentación’ y los proyectos que hoy serían calificados de más propiamente arquitectónicos: plantas y secciones (aunque en ocasiones plantas y secciones podrían incluirse de igual manera en los documentos que servían para explicar al patrón la obra). Un ejemplo paradigmático del primer subgrupo serían los dibujos de fachadas, extraordinariamente trabajados y con figuración escultórica. En este punto es necesario aclarar que aunque en los modelos de presentación la parte plástica tenga tanta importancia como el dibujo técnico, la geometría sigue siendo el principal instrumento de trabajo. Al final, resulta evidente que todo está gobernado por la traza (por la geometría, y en definitiva por la medida), y que incluso en los diseños más decorativos es posible encontrar esta gobernanza, sólo que en este caso el arquitecto está poniendo en juego otra de las habilidades que aprendió en la cantería: el ornato, que también sabe dibujar con habilidad y después trasladar a la

escultura. Es posible encontrar medida (garantía de la *firmitas*) y belleza (*venustas*), pues, en el dibujo arquitectónico bajomedieval.

Dentro del segundo grupo de trazas (las que se orientan a resolver un problema constructivo concreto, habitualmente a escala 1:1), existe una amplia variedad que se revisará con detalle en líneas posteriores, aunque no son muchos los ejemplos que han pervivido en función de su naturaleza, percedera por definición al estar vinculada directamente al trabajo en la obra: rasguños en el paramento o en otras partes de un edificio, ‘actos’ recogidos en la documentación como el de la medida de perímetros sobre el terreno, y la fabricación de plantillas (*patrons, moles, gabarits, templates*, etc.) para solventar la talla de elementos moldurados o difíciles de definir estereotómicamente, diseños éstos todos verdaderamente necesarios e imprescindibles para seguir adelante con la construcción⁸⁴⁰.

⁸⁴⁰ Esta clasificación parte de la lectura de numerosas referencias sobre el tema, de las que se seleccionan, para empezar, las siguientes, por ser las de rango más general (luego se irá añadiendo bibliografía específica, al hilo de los diferentes ejemplos que se vayan estudiando): ACKERMAN, James S. “Architectural Practice in the Italian Renaissance”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, XIII/3 (1955), pp. 3-11; ACKERMAN, James S. *Origins, imitation, conventions. Representation in the Visual Arts*. Cambridge-Massachusetts (MIT Press), 2002 [especialmente los capítulos “The Origins of Architectural Drawing in the Middle Ages and Renaissance” (pp. 27-65) e “Imitation” (pp. 125-141)]; ASCANI, Valerio. *Il Trecento disegnato: le basi progettuali dell’architettura gotica in Italia*. Roma (Viella), 1997; BECHMANN, Roland. *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication [Préface de Jacques Le Goff]*. París (Picard), 1991; BORGHERINI, Malvina. *Disegno e progetto nel cantiere medievale. Esempi toscani del XIV secolo*. Venecia (Marsilio Editori), 2001; BUCHER, François. “Micro-Architecture as the ‘Idea’ of Gothic Theory and Style”. *Gesta*, 15 (1976), pp. 71-89; BUCHER, Francis. *Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*. Nueva York (Abaris Books), 1979, vol. 1; CASTELLANI, Aldo. “Il cantiere medievale: il luogo della commedia dell’arte architettonica”, en DELLA TORRE, Stefano (et alii, eds.). *Magistri d’Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. [Atti del Convegno. Como, 23-26 ottobre 1996]*. Como (Nodo), s.f., pp. 19-30; COLDSTREAM, Nicola. *Medieval Architecture*. Oxford (Oxford University Press), 2002, esp. el capítulo 2: “Structure and Design” (pp. 55-81); DAVIS, Michael T. “Science, Technology, and Gothic Architecture”. *Avista Forum*, vol. 8, nº 2 (invierno de 1995), pp. 3-6; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. “El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos”, en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid (Silex), 2011, pp. 389-416; PACEY, Arnold. *Medieval Architectural Drawing. English craftsmen’s methods and their later persistence (c. 1200-1700)*. Stroud (Tempus), 2007, esp. capítulos 2 y 3 (ejemplos ingleses); RABASA DÍAZ, Enrique. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid (Akal), 2000; RECHT, Roland (ed.). *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Estrasburgo (Museo de Arte Moderno), 1989; RECHT, Roland. *Le Dessin d’architecture*. París (Adam Biro), 1995; ROSENAU, Helen. *Design and Medieval Architecture*. Londres (Batsford), 1934; RUBIO SAMPER, Jesús Miguel. “La figura del arquitecto en el período Gótico. Relaciones entre España y el resto de Europa”. *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, XXII (1985), pp. 101-115; SHELBY, Lon R. “The Education of Medieval English Master Masons”. *Medieval Studies*, nº 32 (1970), pp. 1-26; SHELBY, Lon R. “The Geometrical Knowledge of Mediaeval Master Masons”. *Speculum*, vol. 47 (1972), pp. 395-421; TERRENOIRE, Marie-Odile. “Villard de Honnecourt, culture savante, culture orale?”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et*

En definitiva, la idea que se propone aquí es que los dibujos sobre pergamino o papel, habitualmente conservados en archivos capitulares o diocesanos, no eran diseños destinados a emplearse en la obra, sino un documento explicativo *ad alienos*: una ilustración y una garantía para los promotores, al tiempo que una guía general para el eventual maestro que continuase dirigiendo la cantería con posterioridad⁸⁴¹. Esto, que resulta evidente por el estado de conservación de los soportes y por el lugar en el que se han atesorado, debería tenerse muy en cuenta a la hora de analizar las trazas. Éstas formaban parte de la fábrica del edificio y estaban desvinculadas del trabajo a pie de obra, aunque no podían entenderse cabalmente sin los conocimientos del arquitecto, de modo que para los no versados en la construcción adquirirían pleno sentido sólo con las explicaciones del tracista (esto es perfectamente extrapolable a la actualidad: entonces, como ahora, se leería con facilidad una planta; pero una planta deja muchos aspectos constructivos por definir: estas cuestiones son las que debían aclararse⁸⁴²). En cambio, cualquier maestro que tomara el relevo en la dirección de la empresa leería con facilidad estos documentos, y sabría proyectar sus conocimientos sobre el plano, deduciéndose de ello, con claridad meridiana, por dónde debía seguir la actividad⁸⁴³.

production artistique au Moyen Âge. Paris (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 163-181. Se han revisado, además, todas las publicaciones de *Avista Forum*, revista especializada en arquitectura y tecnología medievales.

⁸⁴¹ Sobre el carácter colectivo del proyecto arquitectónico, CASTELLANI, “Il cantiere medievale...”, p.20: ‘L’ideazione e la realizzazione costituiscono due momenti inscindibili dell’opera d’arte. [...] In genere l’architettura sembra, invece, sfuggire a questa procedura, se non altro perché la complessità del prodotto implica necessariamente, a fianco di colui che l’ha progettato, una quantità di soggetti con potere decisionale che l’opera d’arte non prevede affatto.’ De esto se deriva una clara propuesta metodológica: ‘Posso concludere, ricordando che, se la storia dell’architettura non vuole essere solo storia d’architetti o di teorie architettoniche, ha un’unica strada da percorrere, e questa è proprio la storia del cantiere edilizio nel suo concreto svolgersi. In lei si attua la sintesi tra cultura materiale e intellettuale, tra economia e società, tra volontà individuali e collettive, di cui l’opera architettonica è la registrazione, anche se non sempre di facile ascolto e lettura’ (p.29).

⁸⁴² Sobre la dialéctica del proyecto, vid. SHELBY, “The Education...”, p.17: ‘Because of the technical inadequacy of architectural drawings, the master mason and the patron could not have completely agreed upon the details of the building, or in some instances even the overall design, before construction got underway. Frequent –sometimes daily consultations between the master mason and the patron or his representative were the normal routine in medieval building.’

⁸⁴³ Resulta pertinente aportar aquí una cita de Francis TOKER que explica bien la verdadera naturaleza de las trazas bajomedievales mediante una oportuna comparación entre dibujo arquitectónico y notación musical: ‘Of the various arts, music and architecture were peculiar in going through two stages of codification. Musical notation first began in late antiquity in the form of the neumes still in use today in synagogue and Gregorian chants, but the note was not effectively employed until codified in the early eleventh century by its ascribed creator, Guido of Arezzo. The neume was intelligible only to those who knew the basic melody, while the note was a fully symbolic language, allowing singers to interpret correctly even music they had never heard before. Such

A continuación, antes de abordar el estudio de los casos más cercanos al ámbito de investigación de esta tesis, conviene repasar brevemente cuál es el panorama de las *reliquia* europeas que han fundamentado la clasificación precedente, sin pretender un censo exhaustivo, y aplicando unos parámetros cronológicos más bien laxos. En lo que a dibujos para la fábrica se refiere, quedan ejemplos sobre papel y pergamino sobre todo en Italia y en el Norte de Europa (o al menos, son los que se han dado a conocer en la bibliografía). La nómina de dibujos trecentistas en territorio italiano es bastante nutrida, y ha sido estudiada por Valerio Ascani con minuciosidad⁸⁴⁴. Los casos se concentran sobre todo en el Norte de la Península Itálica (Orvieto, Siena, Milán, Florencia, Arezzo, etc.). También hay series de trazas destinadas a las catedrales de Estrasburgo⁸⁴⁵, Friburgo, Colonia, Viena, Praga y Ulm⁸⁴⁶. El exordio de la serie sería el famoso palimpsesto de Reims, datado hacia 1250. Representa dos alzados a escala de la fachada catedralicia, y se conservó fundamentalmente porque el pergamino fue utilizado después para copiar obituarios y ceremonias de la diócesis⁸⁴⁷. El colofón estaría constituido por un dibujo adquirido por los Cloisters en 1968 que representa una fachada que podría datarse a fines del siglo XV⁸⁴⁸.

drawings as the Gothic masters used may be thought of as sheets of neumes rather than sheets of notes: they would have been explicit guides to building as their analogues were to singing, but they presumed a cadre of workmen already versed in the prevailing building tradition.// The comparison of architectural and musical notation helps us to understand better the objectives of Leon Battista Alberti, who may be imagined as the Guido of Arezzo in the development of the modern working drawing.' ["Gothic Architecture by Remote Control: An Illustrated Building Contract of 1340". *The Art Bulletin*, vol. LXVII, n.1 (marzo 1985), p.88].

⁸⁴⁴ En su monografía ASCANI cita los siguientes casos: Orvieto (fachada y proyecto para el púlpito), Siena (Campanile, Duomo Nuovo, fachada del Baptisterio, proyecto para la capilla de la plaza), proyecto para el palacio Sansedoni de Siena, proyecto para una torre en Montalceto, proyecto para el convento de San Francesco de Arezzo, proyecto para la Capilla Baroncelli en Santa Croce de Florencia, copia del proyecto de planta y sección del Duomo de Milán por Antonio di Vincenzo (Bologna, Archivo de San Petronio), copia de proyecto de alzado de la sacristía septentrional del Duomo de Milán (lo mismo), copia del esquema de Gabriele Stornaloco para el Duomo de Milán, proyecto para una aguja del Duomo de Milán, proyecto para una iglesia desconocida (Milán Archivo Histórico Comunal), rosetón inciso en la iglesia de Santa María en Ponte in Valnerina. ROSENAU (*Design and Medieval Architecture*, pp. 21-22) nombra alguno de estos ejemplos, junto a los de Estrasburgo, Friburgo, Colonia, Viena, Praga y Ulm.

⁸⁴⁵ Para un estudio específico, vid. ROBERT BORK. "The Geometrical Structure of Strasbourg Plan A: A hypothetical step-by-step reconstruction". *Avista Forum Journal* 16, n.º1/2 (otoño del 2006), pp. 14-22.

⁸⁴⁶ ROSENAU, *Design and Medieval Architecture*, pp. 21-22.

⁸⁴⁷ COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.73.

⁸⁴⁸ Vid. LINDA NEAGLEY. "A Late Gothic Architectural Drawing at The Cloisters", en SEARS, Elisabeth; THOMAS, Thelma K. *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*. S.I. (University of Michigan Press), 2002, pp. 90-99. Un primer estudio de la obra estuvo a cargo de Robert Branner, quien lo identificó como uno de los cuatro dibujos de arquitectura 'flamboyant' existentes. Está hecho a tinta sobre pergamino. Un examen informático reveló la existencia de una

En ámbito castellano, es preciso nombrar (luego se estudiarán por extenso con el aparato de citas pertinente; aquí los límites cronológicos son más firmes) la traza de la catedral de Sevilla (ca.1481, copia de otro dibujo de ca.1433), los diseños para el sepulcro de los Velasco en Guadalupe (ca.1464), y el dibujo de la capilla mayor de San Juan de los Reyes (ca.1484); en territorio catalano-aragonés, se cuenta con la planta del campanario de Sant Feliu de Girona(ca.1368), una traza de la catedral de Tortosa(ca.1379-1382), el alzado de un pináculo conservado en el archivo de la catedral de Lleida (ca.1400), el diseño de la fachada de la catedral de Barcelona (1408), y acaso el proyecto de ampliación de la parroquia de San Bartolomé en Jávea (ca.1513, fuera del campo de estudio de esta tesis, por ser de cronología demasiado avanzada)⁸⁴⁹. Tal y como se ha advertido al principio de este párrafo, todos estos ejemplos se comentarán detenidamente después, tras completar el inventario de casos a escala europea.

La nómina de dibujos a escala 1:1 sobre el paramento de un edificio es más abundante de lo que cabría esperar. En Inglaterra, hay evidencias de esto en Wells, York y en la abadía cisterciense de Byland (Yorkshire)⁸⁵⁰; en Francia, en Bourges, Soissons (un rosetón a escala, en realidad)⁸⁵¹, Reims⁸⁵², Narbona⁸⁵³, Clermont-Ferrand⁸⁵⁴, Limoges⁸⁵⁵, y Notre-Dame-en-Vaux (Châlons-sur-Marne)⁸⁵⁶. Además de la

retícula de líneas de tiza original. El pergamino fue recortado. No hay evidencia de que el dibujo sirviera como modelo para algún edificio existente, pero es bastante similar a la fachada occidental de St. Maclou, en Rouen.

⁸⁴⁹ Un 'inventario de planos góticos' puesto al día y muy útil, en JIMÉNEZ MARTÍN, "El arquitecto tardogótico...", pp. 407-411. En el elenco se incluyen tanto diseños sobre soportes independientes como sobre paramentos. Un primer estudio de algunos ejemplos citados en el listado anterior se publicó en ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Dereçeo), 2008, pp. 103-117 ["Materiales para un inventario"].

⁸⁵⁰ ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Dereçeo), 2008, pp. 96-97 ["Dibujar en el siglo XV"].

⁸⁵¹ ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Dereçeo), 2008, pp. 96-97 ["Dibujar en el siglo XV"].

⁸⁵² KIMPEL, Dieter. "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique". *Bulletin Monumental*, n° 135 (1977), p.214.

⁸⁵³ SCHÖLLER, Wolfgang. "Ritzzeichnungen. Ein Betrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter", *Architectura* 19 (1989), pp. 42 y 55.

⁸⁵⁴ DAVIS, Michael T. "On the Drawing Board: Plans of the Clermont Cathedral Terrace", en WU, Nancy Y. *Ad Quadratum. The practical application of geometry in medieval architecture*. Aldershot (Ashgate), 2002, pp. 183-204. El autor señala la referencia anterior de SCHÖLLER ["Ritzzeichnungen. Ein Betrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter", *Architectura* 19 (1989), pp. 36-61], que resulta ser una catalogación bastante comprehensiva y útil de los esbozos arquitectónicos trazados sobre paramento de los que se tenía noticia hasta 1989.

⁸⁵⁵ BORGHERINI, *Disegno e progetto...*, p.26.

⁸⁵⁶ ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Dereçeo), 2008, pp. 96-97 ["Dibujar en el siglo XV"].

celebérrima ‘tracing-house’ de York⁸⁵⁷, hay noticia de una estancia parecida en las catedrales de Bourges⁸⁵⁸ y de Wells⁸⁵⁹. Todos estos ejemplos abarcan una cronología amplia, desde fines del siglo XII hasta el XV. Davis, en su estudio sobre los trazos en la terraza de la catedral de Clermont, hace un análisis específico de la función de esta clase de rasguños. La base sobre la que opera el autor es el mayor conjunto de dibujos arquitectónicos medievales a escala 1:1 que ha pervivido, y se extiende por las terrazas de las naves y de las capillas del coro del templo⁸⁶⁰. Estos diseños no son esbozos preliminares, ni incisiones aisladas, sino proyectos acabados que representan ideas arquitectónicas maduras. Su clara bidimensionalidad elude cualquier tipo de aprovechamiento como plantilla para el corte de piedras, y lo que ofrecían al maestro era una oportunidad final para sopesar el efecto visual de su diseño antes de la puesta en obra (‘the plans presented the master mason with a final chance to weigh the visual effects of his design before production and construction’)⁸⁶¹. Finalmente, las terrazas constituirían un archivo perdurable compuesto por proyectos de partes clave del edificio que podrían ser seguidos por los asistentes del maestro en ausencia de éste o heredados por sus sucesores; sobrevivirían, en todo caso, a cualquier retraso inesperado de la construcción⁸⁶².

En Castilla, se conserva la traza de un rosetón a escala, incisa en una lastra y fechada a fines del siglo XIII (Museo Catedralicio de León)⁸⁶³. Ha sido posible localizar igualmente rasguños en Cuenca (también fines del siglo XIII, paramento interior del cimborrio) y en Sevilla (tercer cuarto del siglo XV, diferentes lugares de la Catedral⁸⁶⁴). En Aragón se conoce el caso del grafito en la torre de la iglesia de

⁸⁵⁷ HARVEY, J. H. “The tracing floor of York Minster”, en Lynn T. COURTENAY (ed.). *The Engineering of Medieval Cathedrals [Studies in the History of Civil Engineering, vol. 1]*. Aldershot (Ashgate), 1997, pp. 81-86 [Reimpresión *Friends of York Minster, 40th annual rep.* (1968), pp. 1-9].

⁸⁵⁸ ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Derecejo), 2008, pp. 96-97 [“Dibujar en el siglo XV”].

⁸⁵⁹ CALVO LÓPEZ, José; ROS SEMPERE, Marcos. “Los instrumentos de los canteros en la transición del Gótico al Renacimiento”, en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana...*, p.418. Vid. también HOLTON, A. “The Working Space of the Medieval Master Mason: the Tracing Houses of York Minster and Wells Cathedral”. en DUNKELD, Malcolm *et alii* (eds.). *The Second International Congress on Construction History*. Cambridge (The Construction History Society), 2006, vol. II, pp. 1579-1597.

⁸⁶⁰ DAVIS, “On the Drawing Board...”, p.184.

⁸⁶¹ DAVIS, “On the Drawing Board...”, p.185.

⁸⁶² DAVIS, “On the Drawing Board...”, p.186.

⁸⁶³ ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Derecejo), 2008, pp. 96-97.

⁸⁶⁴ RUIZ DE LA ROSA, José Antonio. “Dibujos de ejecución. Valor documental y vía de conocimientos de la Catedral de Sevilla”, en JIMÉNEZ MARTÍN, A. *et alii*. *La catedral gótica de*

Santa María la Mayor de Alcañiz, que es un diseño para la cabecera del templo⁸⁶⁵, y el de otro dibujo preparatorio para la construcción de las tracerías de una ventana en un pasaje interior del ábside de la Seo de Zaragoza⁸⁶⁶. Asimismo, se ha descubierto recientemente en la planta baja del castillo de Benisanó (Valencia) una habitación llena de *mostres* sobre yeso, todavía en estudio (entre los rasguños ha sido posible identificar el trazado de varias bóvedas de nervios curvos, al parecer producto de un debate, así como una puerta de muralla)⁸⁶⁷. Hay noticias documentales de que existía una ‘casa de la traça’ en Sevilla, en el Escorial y en la catedral de Granada⁸⁶⁸. Las labores de traza en estos recintos tienen que ver mucho con los dibujos sobre el terreno a los que se aludía anteriormente, aunque esta última clase de actos tenía a veces, además, un carácter institucional, convirtiéndose en una verdadera ‘performance’ arquitectónica (valga como ejemplo la acotación de las dimensiones del campanario de la catedral de Valencia por parte de Andreu Julià y dos ayudantes, el 3 de julio de 1380, ante el baile, los Jurados de la ciudad y el Cabildo⁸⁶⁹). En ocasiones esta demostración tal vez fuera acompañada de la entrega (y explicación) de un dibujo del proyecto acabado, al modo de las maquetas

Sevilla: fundación y fábrica de la ‘obra nueva’. Sevilla (Secretariado de Publicaciones de la Universidad), 2006, pp. 300-347.

⁸⁶⁵ SIURANA ROGLÁN, M. “Un grafito, posible cabecera de la iglesia de Alcañiz”. *Teruel*, 68 (1982), pp. 163-174. Vid. también ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)”. *Artígrama*, 26 (2011), pp. 40 y 41 (fig. 1.6). Los autores apuntan la referencia de THOMSON LISTERRI, T. *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Alcañiz (Centro de Estudios Bajoaragoneses), 2006, pp. 16-19. Tal vez YARZA y ESPAÑOL se refieran a este caso cuando apuntan, al hilo de otros proyectos arquitectónicos como los de Barcelona o Tortosa: ‘Más difícil de explicar resulta la existencia de una planta de edificio perfectamente trazada sobre el muro de algún edificio aragonés’ (“Diseño, modelo y producción industrial...”, p.28).

⁸⁶⁶ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)”. *Artígrama*, 26 (2011), pp. 52 y 53 (figs. 4.4 y 4.7). El diseño se ha podido identificar en una ventana de la cabecera de la Seo, trabajada según la técnica del yeso vertido en tapia y labrado *in situ*.

⁸⁶⁷ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte: arquitecto*. Valencia (Generalitat Valenciana-Ajuntament de València-Centro UNESCO Valencia), 2007, p.222.

⁸⁶⁸ CALVO LÓPEZ, José; ROS SEMPERE, Marcos. “Los instrumentos de los canteros en la transición del Gótico al Renacimiento”, en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana...*, p.418. Los autores vinculan esta práctica a la polémica definición de *ichnographia* que hace Vitrubio. Es curioso apuntar que Joan BASSEGODA I NONELL, arquitecto de la catedral de Barcelona desde 1969, vuelve a instituir la ‘Casa de la Traça’, tal vez una muestra epigonal del aprecio *noucentista* por la Edad Media (en realidad, esta dependencia era su despacho, donde se conservó largo tiempo el dibujo de Carlí) [*Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*. Barcelona (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), 1995, p.81].

⁸⁶⁹ ZARAGOZÁ CATALÁN y GARCÍA CODONER. “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística...”, p.42.

y proyecciones contemporáneas (esto es, traza sobre el terreno y ‘dibujo de presentación’ constituirían un binomio), de forma que quizás podría hablarse de la combinación de dos formas de expresión gráfica que se complementan con el fin de defender determinada idea arquitectónica (de hecho, el mismo 3 de julio de 1380 se compra un pergamino en el que ‘pinta lo dit mestre lo dit campanar’⁸⁷⁰). Siguiendo con este razonamiento, y aplicándolo a los dibujos que se conservan, podría suponerse que éstos formaron parte de un conjunto más amplio de representaciones (algunos perecederos, otros no) en la fase inicial de una cantería o en algún otro momento decisivo de su historia. Esto constituiría un argumento más a favor de la teoría que entiende los dibujos arquitectónicos medievales (recuérdese la comparación con los ‘neumas’ que sugería Francis Toker) como documentos gráficos que deben ser puestos en contexto, pues no pueden ser entendidos cabalmente por sí solos.



Rasguños sobre yeso en la parte superior de las paredes de una cámara de la planta baja del castillo de Benisanó

A la noticia anterior, relacionada con Julià, podría sumársele una referencia de la *Sotsobreria de Murs i Valls* alusiva a las obras del puente de la Trinidad de Valencia, iniciadas a mediados del siglo XIV. El 3 de noviembre de 1401 se compran tres cahíces y medio de yeso para hacer una ‘mostra’. Dada la cantidad de yeso que se necesita (2103 litros), se ha supuesto que el material no estaba

⁸⁷⁰ Ibidem

destinado a construir una maqueta, sino a enlucir (una o varias veces) una gran pared en la que trazar a escala 1:1 la montea de una de las grandes arcadas del puente⁸⁷¹. Esto es, en ocasiones se generaba una superficie de dibujo precedera que cumplía las funciones que en las obras catedralicias podía tener el suelo de la casa de la traza. Éste es el caso, por ejemplo, de la Capilla Real en el antiguo Monasterio de Predicadores de Valencia, donde la cantidad de yeso pagado el 10 de julio de 1451 es todavía mayor (cuatro cahíces y medio, que equivaldrían a 2704,5 litros aproximadamente). Esto, junto a los pagos por almagre, sugieren el lucido de una superficie donde realizar, a escala 1:1, la montea de la bóveda de la capilla⁸⁷².

El dibujo de plantillas, como los trazados a escala 1:1 sobre el solar, fue una expresión gráfica que no estaba destinada a perdurar. Los registros de archivo que dan cuenta de esta práctica son numerosos, así como las evidencias materiales de su uso. Esta competencia resultó de fundamental importancia, puesto que permitió mejorar la eficiencia de los canteros y, sobre todo, dinamizar el ritmo de la construcción⁸⁷³. Las menciones a las plantillas en la bibliografía específica son frecuentes, si bien se encuentran algo dispersas y es difícil reunir un número significativo de publicaciones que se ocupen monográficamente del asunto⁸⁷⁴. El

⁸⁷¹ AMV, *Sotsobreria de Murs i Valls*, años 1401-1402, f.139v [citado por ZARAGOZÁ CATALÁN y GARCÍA CODOÑER. “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística...”, p.44].

⁸⁷² Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN. “La Capilla Real del antiguo Monasterio de Predicadores de Valencia”, en VVAA. *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Monestir de Predicadors de València*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1997, vol. I, p.33. Vid. la transcripción del documento original en el volumen II de la misma obra, p.82: ‘Item, donà a·N Gregori Castellà, algebçer, per IIII callichos e mig de algebs que de aquell foren comprats per ops de fer mostres de la volta de la capella en la dita obra, que muntà XVIIIss’.

⁸⁷³ Dieter KIMPEL, en “Le développement de la taille en série dans l’architecture médiévale et son rôle dans l’histoire économique” [*Bulletin Monumental*, n° 135 (1977), pp. 195-222], señala la importancia de la emancipación de la talla respecto a la puesta, que afecta de modo muy directo a la diacronía de la construcción, puesto que ya no hay paros forzoso en invierno motivados por las heladas en la cantera. CASTELLANI también apunta la incidencia de los patrones en la marcha de una obra: ‘La logica del cantiere non si fonda sulla qualità, ma sulla quantità delle forme, che necessita solo di misure precise oppure di moduli e modelli standardizzati da utilizzare più volte, come, ad esempio, le sagome metalliche per le modanature e il taglio dei conci’ (“Il cantiere medievale...”, p.27).

⁸⁷⁴ Para las publicaciones monográficas, vid. Lon R. SHELBY. “Mediaeval Mason’s Templates”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 30, n°2 (1971), pp. 140-154; Dieter KIMPEL, “Le développement de la taille en série dans l’architecture médiévale et son rôle dans l’histoire économique”. *Bulletin Monumental*, n° 135 (1977), pp. 195-222; también del mismo autor, “L’apparition des éléments de série dans les grands ouvrages”. *Histoire et Archéologie*, 47 (noviembre de 1980), pp. 40-59. Aparecen alusiones a la cuestión en Xavier BARRAL I ALTET. “Organisation du travail et production en série: les marques de montage du cloître de Subiaco près de Rome”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au*

material con el que podían hacerse este tipo de patrones es diverso: lona⁸⁷⁵, una plancha de madera seca o, preferentemente, una hoja de metal⁸⁷⁶. La revisión de la documentación publicada en ámbito catalano-aragonés proporciona ejemplos específicos: en el inventario de los bienes de Pere Mates, verdadero cantero-empresario de Mallorca (20 de noviembre de 1358), aparecen ‘quandam quantitatem de moyles de ferro’ y ‘unum caxonum cum VIII mollos stagni et plumbi’⁸⁷⁷; Zaragoza y Gómez-Ferrer recogen varios casos que muestran el empleo de plantillas en Valencia⁸⁷⁸. Se constata el uso de *molles* en madera, de formas en papel encolado, como las que utilizan Dalmau -trascoro de la Catedral- y Baldomar -Capilla Real de Santo Domingo⁸⁷⁹-, y de patrones en metal, como los que usa Compte en la Lonja. El método de trabajo era simple: ‘consistía en dibujar sobre el bloque los perfiles que daban los patrones hechos a escala natural por los maestros, desbastándolos, con la ayuda de los escantillones (*galgues*), la falsa

Moyen Âge. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 93-99; Jean-Claude BESSAC. “Outils et techniques spécifiques du travail de la Pierre dans l’iconographie médiévale”, en Odette CHAPELOT y Paul BENOIT (coord.). *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Âge*. París (Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales), 1985, pp. 169-184, esp. p.176 (agradezco la referencia a Rodrigo de la Torre, cantero); M. DAVIS. “Science, Technology, and Gothic Architecture”, p.3; Robin EMMERSON. “Design for mass production: monumental brasses made in London ca. 1420-1485”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 133-171; Francesca ESPANYOL BERTRAN, Francesca. “Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (S. XIII-XV)”, en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L’artista-artesa medieval a la Corona d’Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 77-127; Víctor INURRIA. “Las herramientas de la construcción en el siglo XV”. *Loggia*, n° 7 (1999), pp. 76-91, esp. 87; YARZA y ESPAÑOL, “Diseño, modelo y producción industrial...”, pp. 29-30; Francesca ESPAÑOL. “Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización”. *Anuario de Estudios Medievales*, 39/2 (2009), pp. 963-1001.

⁸⁷⁵ COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.80.

⁸⁷⁶ BESSAC, “Outils et techniques spécifiques...”, p.176: ‘Généralement, cet instrument est découpé dans une planche de bois sec ou, de preference, dans une feuille de métal. L’iconographie médiévale nous offre souvent des exemples de gabarits isolés, mais jamais l’ouvrier n’est figuré avec cet instrument à la main’. El cantero Rodrigo de la Torre, en un correo electrónico del 18 de diciembre de 2004, expresó sus reservas respecto a los patrones en madera, inclinándose más por la existencia de escantillones de metal.

⁸⁷⁷ LLOMPART, “Pere Mates, un constructor...”, p.105.

⁸⁷⁸ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte: arquitecto*. Valencia (Generalitat Valenciana-Ajuntament de València-Centro UNESCO Valencia), 2007, p.221.

⁸⁷⁹ Para el caso específico de Baldomar y la obra de la Capilla Real, vid. Luisa TOLOSA ROBLEDO y M^aCarmen VEDREÑO ALBA. “Cronología de la construcció de la Capella Reial”, en VVAA. *La Capella Reial d’Alfons el Magnànim de l’antic Monestir de Predicadors de València*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1997, vol. I, pp. 85-110, esp. años 1439, 1446, 1447, y 1450-1453. Vid. también, en el mismo volumen, el análisis sobre el asunto de Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN (“La Capilla Real del antiguo Monasterio de Predicadores de Valencia”, *ibidem*, p.33). Baldomar traza plantillas en numerosas ocasiones, tanto para la obra de Valencia como para las canteras de Sagunto.

escuadra (*sentenella*) y el baivel (*sentenell*), con el fin de obtener los sillares (*carreus*) y otras piezas. [...] La *galga* era una barrita de madera con un rebaje que señalaba una determinada medida, sirviendo para ajustar el tamaño y forma de la pieza a trabajar⁸⁸⁰. Ésta, obviamente, no solía ser un sillar simple, sino una pieza moldurada estándar que se necesitaba en cantidad: frisos, cornisas, arcos ciegos, basas, capiteles, ciertos elementos de las bóvedas, triforios, tracerías, pilares, etc.⁸⁸¹. La importancia de estos modelos no debe subestimarse, porque exigía de un diseño previo que en algunos casos se ha llegado a vincular también con el nacimiento del dibujo arquitectónico exacto y a escala reducida⁸⁸². Se ha señalado, también, la relación de esta labor de traza de patrones con la progresiva separación del maestro de la actividad a pie de obra⁸⁸³, de modo que, según la apreciación de Toker, ‘with each step away from the Gothic cathedrals it has become less and less clear what it is that an architect does, until he or she now seems to be only a sociologist with graphic skills.’⁸⁸⁴

Para la Corona de Aragón están bien documentados los casos de la producción seriada de capiteles de mármol en el Rosellón (S.XII), y de fustes y capiteles en Gerona (hay constancia de varios encargos para el Real de Valencia durante los reinados de Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Magnánimo)⁸⁸⁵. En ocasiones, el empleo de plantillas está en la base de la explicación de cuestiones tan intrigantes como ciertas formas arquitectónicas de Guillem Sagrera que anteceden en más de un siglo cualquier otro ejemplo semejante en ámbito europeo. Los enjarjes que emergen limpiamente del muro y las columnas entorchadas necesitan

⁸⁸⁰ ÑURRIA, “Las herramientas de la construcción...”, p.87.

⁸⁸¹ KIMPEL, “Le développement de la taille en série...”, p.199. El autor aclara que su objetivo no es presentar la talla en serie como una invención revolucionaria que surge en un momento concreto. Trata más bien de demostrar que la extensión de esta técnica y su aumento proporcional en la construcción de edificios conlleva un cambio cualitativo fácil de determinar.

⁸⁸² Ibidem, p.217.

⁸⁸³ DAVIS, en “Science, Technology, and Gothic Architecture” (p.3), describe un proceso que tiene lugar a partir del siglo XIII: “Thus, the master mason found himself spending more and more time in the tracing house drawing molding templates, tracery patterns, and pier sections and less time down in the lodge yard chiseling stone with the boys.’ [...] ‘The study of scaffolding, saws, and templates tells us much about the process of making in medieval architecture.’

⁸⁸⁴ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.89.

⁸⁸⁵ YARZA y ESPAÑOL, “Diseño, modelo y producción industrial...”, pp. 29-30; ESPAÑOL, “Las manufacturas arquitectónicas...”, pp. 977 y 980. En esta última página se hace referencia a unos interesantes dibujos a tamaño natural de la sección que debían tener los fustes gallonados encargados por el Magnánimo en 1446. Los diseños se han conservado, incluidos en el correspondiente registro de la Cancillería Real (se reproducen en la fig.13 del artículo; el registro de Cancillería es el 2269, f.217).

de una definición estereotómica previa. Sagrera tuvo que dar patrones para las maclas, así como para los tambores de las columnas de la Lonja de Mallorca. Sólo así podían trasladarse a la piedra volúmenes tan complejos⁸⁸⁶. En el caso de Valencia, la serie documental relativa a las obras del puente de la Trinidad vuelve a proporcionar información significativa. En una anotación del 17 de noviembre de 1401 se consignan gastos en papel, almidón y cola para hacer ‘mostres’⁸⁸⁷. Zaragoza y Codoñer sugieren que en realidad estas muestras pudieran ser plantillas para los canteros. De la misma manera, en 1415 está previsto que Jaume Esteve cobre 2000 sueldos ‘per raho de tallar motles e haver menestrals’ en el proyecto del portal del coro de la Catedral⁸⁸⁸.

En lo que se refiere a los dibujos sobre papel o pergamino que quedan en poder de la fábrica, haría falta considerar varias cuestiones antes de pasar a revisar los ejemplos de ámbito hispánico que se han citado páginas atrás, y que no se han analizado pormenorizadamente antes para no entorpecer en exceso el hilo del discurso (ejemplos de ámbito hispánico, y no específicamente valenciano, porque hasta el momento no se ha dado con ningún dibujo de arquitectura 1370-1450 relacionado directamente con Valencia, y los casos anteriores, junto con algunas noticias de archivo, son el contexto más adecuado para aproximarse al objeto último de la investigación). Los asuntos sobre los que se debe reflexionar brevemente son los siguientes: cronología general del dibujo arquitectónico bajomedieval, formas de representación preferente, naturaleza y función de los diseños sobre papel o pergamino, utilización (o no) de escala, y motivo por el cual se excluye aquí el cuaderno de Villard de Honnecourt (que, aunque de cronología a todas luces temprana para la tesis, ha sido considerado pieza clave en la transmisión del conocimiento medieval).

El desarrollo del dibujo arquitectónico en la Baja Edad Media, iniciado a mediados del siglo XIII, se presenta habitualmente como la recuperación de una

⁸⁸⁶ RABASA DÍAZ, Enrique. “Plantillas y maclas”, en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid (Sílex), 2011, pp. 439-440.

⁸⁸⁷ AMV, *Sotsobreria de Murs i Valls*, años 1401-1402, f. 140v [citado por ZARAGOZÁ CATALÁN y GARCÍA CODOÑER. “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística...”, p.44].

⁸⁸⁸ SANCHIS SIVERA, “Arquitectos y escultores...”, p.18. Lo mismo, en “La escultura valenciana...”, p.6.

habilidad que había caído en desuso⁸⁸⁹. A partir del siglo XIV se aprecia de modo claro una proliferación y una diversificación de los trazados⁸⁹⁰ que se han explicado mediante el concurso de varios factores: el desarrollo técnico de la profesión, el abaratamiento del precio del pergamino, la divulgación del papel italiano, el nacimiento de las primeras escuelas de delineación (variable ésta que aquí no se acaba de comprender claramente), y la actividad de canterías bien organizadas y jerarquizadas que a lo largo de los siglos XIV y XV se mantuvieron abiertas en Centroeuropa⁸⁹¹. Sin embargo, Roland Recht apunta un dato contradictorio: el dibujo arquitectónico comienza a despegar justo cuando las grandes obras del gótico están acabadas o muy avanzadas, y las que se encuentran en marcha atraviesan dificultades financieras cada vez más graves (*‘Moins on pourra bâtir, plus on voudra dessiner’*)⁸⁹². El autor también propone un modelo en la evolución de los diseños arquitectónicos: de las fachadas enteras de los siglos XIII y XIV se pasaría en el XV a los planos generales y de detalle, a las secciones y a los estudios de soportes y de bóvedas⁸⁹³. Esta teoría se considera aquí fundamentalmente válida,

⁸⁸⁹ ALONSO RUIZ y JIMÉNEZ MARTÍN, *La traça de la iglesia de Sevilla*, p.95: ‘En el campo del arte arquitectónico, el gótico no sólo supone unas nuevas formas artísticas como consecuencia del desarrollo de la técnica constructiva, sino que el control formal de la arquitectura sufre uno de sus más importantes avances con la recuperación del dibujo arquitectónico que, como demuestra la casuística expuesta, había desaparecido.’ A partir del gótico la relación de documentos gráficos vinculados con el mundo de la arquitectura se intensifica y diversifica: desde plantas generales, croquis o perfiles de basas, maquetas, “muestras” de alzados, informes y peritajes, monteas, trazados reguladores y marcas, álbumes de recetas, libros de fábrica o incluso nombres y hasta retratos de arquitectos’.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p.95: ‘A partir del gótico la relación de documentos gráficos vinculados con el mundo de la arquitectura se intensifica y diversifica: desde plantas generales, croquis o perfiles de basas, maquetas, “muestras” de alzados, informes y peritajes, monteas, trazados reguladores y marcas, álbumes de recetas, libros de fábrica o incluso nombres y hasta retratos de arquitectos’.

⁸⁹¹ *Ibidem*, p.99.

⁸⁹² RECHT, *Le Dessin d’architecture*, pp. 50-51: ‘Il est remarquable que le dessin d’architecture se développe à partir du milieu du XIII^e siècle, c’est-à-dire au moment où la plupart des grandes entreprises sont achevées ou très avancées, et où les nouveaux programmes se heurtent à des difficultés financières croissantes. La grande période de développement du dessin d’architecture –les XIV^e et XV^e siècles surtout- est celle d’une certaine stagnation et, dans de nombreux cas, celle d’une recession de la construction. Moins on pourra bâtir, plus on voudra dessiner. De tels changements vont affecter profondément la fonction même de l’architecte. Chargé de proposer un projet architectural, il doit développer les qualités de représentativité et de lisibilité du dessin. En outre, le dessin se trouve peu à peu investi d’une fonction didactique. À travers lui, on enseigne et on apprend le métier d’architecte.’

⁸⁹³ *Ibidem*, p.51: ‘Alors que ceux du XIII^e et d’une partie du XIV^e étaient consacrés à des façades entières, les dessins du XV^e siècle sont souvent dévolus à l’étude de details. Ils témoignent d’un morcellement du savoir et sans doute du caractère de plus en plus tyrannique du dessin dans le cadre des pratiques qui constituent l’architecture’. Luego se matiza esta idea en la p.57: ‘Pour le XIII^e et XIV^e siècles, il s’agit avant tout de representations de façades (Reims, Strasbourg, Cologne), tandis qu’au XV^e siècle se multiplient les plans généraux et de detail, les sections horizontals à différents niveaux de l’édifice et les études de supports et de vouîtes. La pratique du dessin a alors

aunque en el siglo XV se siguen dando ejemplos de dibujos de fachada tan sobresalientes como el de la catedral de Barcelona. Esta apreciación, en realidad, es la respuesta a la segunda cuestión que era necesario tratar antes de pasar al comentario de los ejemplos hispánicos: las formas de representación preferente en el dibujo de proyecto. El mismo Recht sostiene que el problema central de la arquitectura medieval fue el paso de la planta al alzado⁸⁹⁴, con las consecuencias que de ello se puedan derivar para la representación gráfica de la sección de un edificio (las fachadas ya eran un motivo muy trabajado). Coldstream apunta que la toma de medidas sobre la planta generaría automáticamente las dimensiones del alzado⁸⁹⁵ (y éste sería uno de los conocimientos más importantes del arte de la construcción⁸⁹⁶), y Rubio Samper añade que a fines del siglo XIV se podía hablar familiarmente de un método *ad quadratum* y de un método *ad triangulum* para elevar una construcción a partir del plano⁸⁹⁷.

Procede ahora reflexionar sobre la naturaleza de los dibujos conservados en poder de la fábrica para la que fueron hechos. Ya se ha apuntado antes que pudieron formar parte de un acto mayor de presentación que podía comportar, por ejemplo, la traza del edificio sobre el terreno a escala 1:1, y que sólo tenían verdadero sentido con el complemento de las explicaciones del arquitecto, seguidas de un diálogo entre éste y los comitentes. Como todas las clasificaciones, ésta tiene dificultades para contener cómodamente la amplia casuística de los documentos gráficos ligados a la práctica de la arquitectura bajomedieval. Dentro de los diseños que podrían calificarse ‘de presentación’, es posible encontrar formas muy diversas, como por ejemplo alzados de fachadas, plantas o maquetas. Sucede que el carácter decorativo del primer tipo de dibujos (gran tamaño⁸⁹⁸, ejecución cuidadosa⁸⁹⁹,

acquis une place nouvelle dans le travail de l'architecte: il sert à la transmission d'un savoir, il est une des composantes de l'apprentissage d'un métier qui, de l'empirisme, se tourne de plus en plus vers la théorie.’

⁸⁹⁴ Ibidem, p.91.

⁸⁹⁵ COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.65.

⁸⁹⁶ Ibidem, p.65. Coldstream propone el caso de las ordenanzas de los canteros de Ratisbona, fechadas en 1459, donde se alude a esta habilidad.

⁸⁹⁷ RUBIO SAMPER, “La figura del arquitecto en el periodo Gótico...”, p.109.

⁸⁹⁸ Por ejemplo, el dibujo F para la fachada occidental de la catedral de Colonia, incluyendo las torres, mide cuatro metros de alto (COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.73).

⁸⁹⁹ Usualmente a tinta y punta metálica. Si no hay huella del empleo de punta metálica, el dibujo probablemente será una copia del original (COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.73).

potencia de la parte figurativa⁹⁰⁰), junto a su temprana cronología, ha llevado frecuentemente a pensar que el alzado de fachadas era la traza de presentación por antonomasia, y no sólo una de ellas. A la vez, esta suposición ha comportado el aislamiento de estos diseños⁹⁰¹, y su ‘enmudecimiento’ como documentos gráficos sobre los que era posible discutir. Las maquetas, modelos tridimensionales raramente conservados con anterioridad al siglo XVI, ofrecen menos dudas como objeto destinado al promotor. Estas construcciones -a escala- no estaban orientadas a solventar problemas estructurales, sino a convencer a un patrón de las bondades de un proyecto concreto⁹⁰², explicándole el aspecto del futuro edificio⁹⁰³. Parece ser que su expansión se produjo a partir del siglo XIV, y se documenta su uso con más asiduidad en Italia⁹⁰⁴. Aun así, es posible localizar ejemplos próximos al ámbito de estudio de esta tesis. Uno de ellos se refiere a la catedral de Tortosa, cuando en agosto de 1345 Bernat Dalguaire trabaja siete días en alguna estructura de esta clase para enseñarla al Obispo y a los miembros del Cabildo, con el objeto de que éstos

⁹⁰⁰ Era frecuente el concurso de profesionales de otros oficios relacionados específicamente con la figuración. Un ejemplo: en 1399, Lando di Pietro, maestro de obras, y Ser Bindo, miniaturista, obtienen pergaminos para hacer dibujos de la catedral de Siena (RECHT, *Le Dessin d'architecture*, pp. 66-67). Vid. también COLDSTREAM: ‘Drawing, however sophisticated it became, was the product of practical craft skills, not a substitute for them. Craftsmen other than professional masons may well have contributed designs for a building’s appearance [...]’ (*Medieval Architecture*, p.72).

⁹⁰¹ RECHT, por ejemplo, aun caracterizando bien estos dibujos, se muestra algo vacilante sobre su función última (*Le Dessin d'architecture*, pp. 38-41): ‘Il faut remarquer en premier lieu que les dessins sur parchemin sont en général de grandes dimensions [...]. Difficilement maniable, un tel dessin peut être considéré comme une oeuvre d’art en lui-même: sa finalité apparaît dans le soin avec lequel il fut tracé. Il est en effet évident qu’avant de servir aux ouvriers du chantier, il était destiné à être exposé, discuté et conservé. Son état de conservation nous montre clairement qu’il ne fut pas souvent manipulé. Le dessin était destiné à un public plus ou moins large, qu’il devait informer sur une architecture à venir. C’est pourquoi les architectes chargés de tels projets ont donné leur préférence aux façades, qui ont un caractère plus nettement représentative que n’importe quelle autre partie de l’édifice: c’est la façade qu’on représente sur les sceaux des institutions pieuses ou des villes. Si telle fut bien la fonction de tels dessins, on s’explique alors aisément pourquoi ils furent si rarement respectés par les bâtisseurs, leur fonction étant moins pratique que théorique.’

⁹⁰² COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.79. ACKERMAN propone una idea diferente en *Origins, imitation, conventions...*, p.8: ‘I can conclude from this evidence only that drawings were not the chief means of communication between architects and builders. The enormous expense and effort devoted to the construction of models for the larger projects suggests that much of the designing went on in plastic form at this stage. Builders, rather than work with detailed specifications, got the gist of the design from the model, and when they encountered problems, they simply got the answer from the architect or supervisor by word of mouth.’

⁹⁰³ ALONSO RUIZ y JIMÉNEZ MARTÍN, *La traza de la iglesia de Sevilla*, p.83: ‘Además de estos modelos para-arquitectónicos consta que desde fecha bastante temprana se presentaban para explicar a los clientes cómo serían los edificios. Esta finalidad parece ser la de la mayoría de las maquetas pues, en lo que concierne a la obra, tienen tan poca utilidad como las perspectivas que son pura exhibición para explicar a los legos en la materia la volumetría del edificio y, a ser posible, embarcarlos en la aventura de la obra’ [“Las casas del alma”].

⁹⁰⁴ RUBIO SAMPER, “La figura del arquitecto en el periodo Gótico...”, p.110.

le dieran su aprobación⁹⁰⁵. También se ha estudiado detenidamente en el capítulo referente a la *mostra* el caso del modelo para la espiga del campanario de la Seu de Valencia hecho por Antoni Dalmau en 1442, relacionable tal vez con el pináculo de madera estofada conservado en el Museo Municipal, procedente de una casa gremial⁹⁰⁶. La estructura, de planta octogonal, mide 1'5 metros de altura y se exhibió en la exposición *Una arquitectura gótica mediterránea*, en la que figuró, por fin, como 'muestra de pináculo gótico'. A la misma progenie de muestras tridimensionales hechas para el promotor tal vez pertenezca un modelo de barro para una ventana calada que se conserva en la Casa Museo Benlliure de Valencia y que, según la anotación del reverso, procede de la iglesia de San Francisco de Teruel⁹⁰⁷. La pieza mide 80 mm de ancho y 185 de alto, aproximadamente (la forma, como se puede apreciar en las fotografías, es irregular). El grosor varía entre los 13 mm de la base y los 8 mm de la parte superior. Se supone que se trata de una losa de barro cocido sobre la que se ha extendido una capa de yeso en la que se ha modelado finalmente la ventana. Según el parecer del técnico de la Casa Museo, Javier García, el modelo pudo llegar a los fondos de la institución por dos vías: mediante la adquisición privada del propio José Benlliure (no sería una circunstancia extraordinaria, dada la afición del pintor por rodearse de objetos históricos; ha de contarse también que su cargo como Delegado Regio de Bellas Artes pudo facilitar su acceso a este tipo de enseres), o como parte de la colección del anticuario Martí Esteve, depositada temporalmente en la Casa Museo tras su compra por el Ayuntamiento de Valencia a mediados del siglo XX. En cualquier caso, la pieza no consta ni en el inventario de esta colección ni en la lista de los bienes de Benlliure. La datación del relieve todavía está por determinar. No puede descartarse que formara parte de los trabajos de restauración del templo a fines del siglo XIX, tras largos años de abandono. Las fotografías del edificio que ha sido

⁹⁰⁵ LLUÍS I GUINOVART, ALMUNÍ BALADA. "La traça de la catedral de Tortosa...", p.23. ALONSO RUIZ y JIMÉNEZ MARTÍN apuntan que no sería gran cosa, tan sólo un esbozo de los volúmenes del edificio (*La traça de la iglesia de Sevilla*, p.83), ya que lo habitual eran diez o quince días de trabajo, salvo excepciones (ibídem, nota 9).

⁹⁰⁶ ZARAGOZÁ CATALÁN y GARCÍA CODONER. "El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística...", p.43. Vid. también ZARAGOZÁ CATALÁN y GÓMEZ-FERRER LOZANO. *Pere Compte...*, p.223 (ilustración en p.221).

⁹⁰⁷ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. "Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)". *Artigrama*, 26 (2011), pp. 52, 53 (fig. 4.6) y 54.

posible examinar no revelan ninguna similitud que permita sustentar una relación clara entre los ventanales existentes y el modelo conservado en Valencia⁹⁰⁸.



Muestra de pináculo gótico (Museo Municipal de Valencia)



Anverso y reverso de un modelo de barro para una ventana calada (Casa Museo Benlliure)

⁹⁰⁸ Ha de agradecerse aquí la realización de dichas fotografías a María Montero, quien tuvo que interrumpir brevemente un ameno viaje para cumplir con el encargo. La gratitud se extiende a Andrea Martínez y a Virginia Zanón, presentes también en la iglesia de San Francisco.

En este punto es conveniente hacer un breve inciso para llamar la atención sobre la importancia del patrimonio procedente de las antiguas sedes de los gremios (parte del cual es la maqueta del Museo Municipal o el *Llibre de examis e dibuixos* de los plateros que se ha examinado con anterioridad). La abolición definitiva de estas estructuras profesionales en 1834 dio lugar a la diáspora de objetos y documentos que podrían resultar extremadamente informativos en lo que a la transmisión del conocimiento artístico se refiere. Rastrear el paradero de estos enseres no es nada fácil, aunque en ocasiones es posible espigar alguna referencia valiosa. Por ejemplo, Vicente Ferran Salvador, en una nota a pie de página de su obra sobre capillas y casas gremiales en Valencia, apunta que ‘D. Faustino Barberá posee el Códice de los obrers de vila, que contiene curiosos dibujos, como así también algunos cuadros de valor artístico, que adquirió cuando comenzaron las ventas del expresado oficio’⁹⁰⁹. Indagando en la suerte de los fondos bibliográficos pertenecientes a Barberá, eminente otorrinolaringólogo, historiador de la Medicina y figura del regionalismo valenciano, se sabe que la mayor parte de éstos se encuentran repartidos entre en la Biblioteca Municipal Central de Valencia y el Archivo Histórico Municipal. El libro al que hace referencia Ferran Salvador sería el que se conserva en esta última institución con el número 15 de la serie ‘códices’, con el *ex libris* de la biblioteca Barberá Martí todavía en la contraportada.

Volviendo al empleo de recursos gráficos para presentar determinado proyecto arquitectónico ante el comitente, es necesario, para terminar, hacer una alusión a una serie documental bien conocida, relativa a Valencia, pero sólo puesta de relieve por Zaragoza y Codoñer⁹¹⁰. El 18 de septiembre de 1424 se firman las capitulaciones entre el cabildo valentino y Martí Llobet para la construcción de la terraza y el antepecho del campanario de la Catedral. En las cláusulas hay una referencia a una *mostra* de tracería que está en poder del Cabildo, trazada por Llobet mismo en un huerto de Pere Daries. Tres días antes de la formalización del contrato, se paga al maestro por el dibujo de varias muestras de la tracería y la espiga del campanario, así como del retablo de la Seo⁹¹¹. Hay que poner el acento

⁹⁰⁹ FERRAN SALVADOR, Vicente. *Capillas y casas gremiales de Valencia*. Valencia (La Gutenberg), 1926, p.77, nota 1.

⁹¹⁰ ZARAGOZÁ CATALÁN y GARCÍA CODOÑER. “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística...”, pp. 42-43.

⁹¹¹ SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.40: Martí Llobet “En 1424 dibuja y hace la *claraboya hi spiga* del Miguelete e *del retaule de la seu*, y en 1425 una gargola.

en la relación de esta serie gráfica con un contrato inminente, pero todavía no firmado. Dicho de otro modo: de las habilidades de un maestro con la traza dependía el carácter de los encargos que se le podrían encomendar. Estas noticias sobre la terminación del Campanar Nou de la Catedral de Valencia se han de poner en relación, además, con el inicio de las obras a cargo de Andreu Julià en 1381 (con sus correspondientes diseños previos: traza ante las autoridades, dibujo sobre pergamino y cálculo de las dimensiones de los cimientos en un huerto de Ruzafa), y con el proyecto de remate de Antoni Dalmau de 1442⁹¹², no construído finalmente.

Corresponde aclarar ahora la controvertida cuestión de la utilización de la escala en el dibujo arquitectónico de los últimos siglos de la Edad Media. Muchas veces se ha confundido la ausencia de pitipié con la ausencia de escala. El que no exista una anotación en la que se explicite cuál es la proporción empleada en un diseño no permite concluir sin más que ese diseño carece de sistema referencial alguno. De hecho, los estudios monográficos sobre plantas desmienten sistemáticamente esta última suposición (el campanario de Sant Feliu de Girona, sobre que se escribirá después, o el dibujo de la catedral de Milán probablemente a cargo de Antonio di Vincenzo, quien dibujó una planta en pies boloñeses y, en la misma hoja, una sección en brazos milaneses⁹¹³). Francis Toker, en su estudio sobre el contrato de la casa de los Sansedoni en Siena (que incluye un alzado, y que más tarde se comentará despaciadamente), explica de modo claro este malentendido: 'Preserved together, the Sansedoni elevation, the contract, and the palace seem to constitute a *unicum* in Gothic architecture, but there is no evidence that the drawing itself was unique. Many more surviving architectural graphics should qualify as 'working drawings' once their specific Gothic contexts are explored. The question of scale is a good case in point. It is widely reported that medieval architectural drawings were not drawn to scale. What is meant is simply that scales rarely appear on such plans. The 1:48 scale of the Sansedoni elevation can rapidly be calculated from the measurements on the drawing. Had there been no measurements, traditional formulas governing the widths of doors, piers, and windows would have given the scale. When such 'hidden' scales are decoded it becomes apparent that it

⁹¹² Ibidem, p.44.

⁹¹³ ACKERMAN, *Origins, imitation, conventions...*, p.45.

was not the scaled drawing but the *un*-scaled drawing that was a rarity in the Middle Ages.⁹¹⁴ De esta manera, Toker, tras un estudio específico del contexto en el que se generó cada dibujo, propone restituir a muchos diseños el carácter de documentos de trabajo (no porque se utilizaran a pie de obra, sino porque contenían información a partir de la cual era posible levantar un edificio concreto). Jiménez Martín, en su revisión de la figura del arquitecto tardogótico a través de sus dibujos, llega a la conclusión de que en realidad sólo se utilizaron unas pocas escalas, ‘no más de seis’, en función sobre todo de las dimensiones de la construcción. Así, las plantas de edificios más grandes, como las iglesias de tres naves, estarían a 1:144; los templos de una sola nave y razonable envergadura, junto con los patios, estarían a 1:108; y los edificios más pequeños, a 1:96 o 1:48, según los casos (a 1:48 está trazada la casa Sansedoni, precisamente). Las escalas más grandes quedarían para los trazos de detalle.⁹¹⁵ No es tan sorprendente, pues, que la planta del campanario de Sant Feliu de Girona se ajuste razonablemente a una escala 1:100⁹¹⁶, o que la planta de Antoni Guarc para Tortosa esté a 1:75⁹¹⁷. Según lo anterior, resultaría paradójico, en primera instancia, que la fachada de la catedral de Barcelona se dibuje a 1:10 aproximadamente⁹¹⁸. No es tan contradictorio el empleo de esta escala si se piensa que un dibujo tan comprometido, y que significaba tanto dentro de una cantería catedralicia, debía conciliar la visión de conjunto y el detalle para dar una idea lo más exacta posible del resultado final, aunque esta elección se tradujera después en un pergamino de respetables proporciones como es éste. La custodia de diseños arquitectónicos vinculados a proyectos que nunca se llevaron a término - como el de Gautier- en archivos capitulares y fondos documentales parecidos invita a la reflexión sobre los conceptos de autoría y de propiedad intelectual en la Baja Edad Media. Lejos de iniciar aquí una disquisición sobre ideas que parecen ser tan contemporáneas, merece la pena apuntar tan sólo que la aceptación de una propuesta arquitectónica concreta (tras su debida presentación, sabiendo ya ahora que ésta era un acto más complejo de lo que parece) solía llevar aparejada la ejecución a cargo del autor de la traza, caso de estar éste disponible para ello. Si por

⁹¹⁴ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.85.

⁹¹⁵ JIMÉNEZ MARTÍN, “El arquitecto tardogótico...”, pp. 402-403.

⁹¹⁶ CHAMORRO TRENADO, Miguel Ángel; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “La traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona”. *Goya*, 338 (2012), p.8.

⁹¹⁷ LLUÍS I GUINOVART y ALMUNI BALADA, “La traça de la catedral de Tortosa...”, p.28.

⁹¹⁸ JIMÉNEZ MARTÍN, “El arquitecto tardogótico...”, p.403.

cualquier motivo la obra no prosperaba, los documentos ligados a la presentación del proyecto quedaban en poder del promotor, puesto que había pagado por ellos, no implicando esta circunstancia falta alguna de aprecio por las habilidades específicas de determinado maestro (recuérdese en este punto, por ejemplo, el caso de Joan Franch, quien dibuja en 1392 el portal del trascoro de la catedral de Valencia ‘per tal quel ves lo senyor cardenal’, aunque parece que finalmente no dirige la construcción⁹¹⁹).

Por fin, es tiempo de afrontar ya la última de las cuestiones teóricas que se consideraba necesario aclarar antes de proceder a revisar los ejemplos de dibujo arquitectónico conservados en ámbito hispano. Se trata de explicar brevemente por qué no se incluye en este apartado de la tesis el cuaderno de Villard de Honnecourt. Los diseños del arquitecto picardo (arquitecto, o versado en arquitectura), fechados a principios del siglo XIII y conservados en la Biblioteca Nacional de París, han sido examinados exhaustivamente por la historiografía, hasta el punto de dar lugar a todo un género de estudios en sí mismo, al que se ha dado en llamar *villardiana*⁹²⁰. A pesar de la frondosa bibliografía consagrada al cuaderno, éste ha constituido en ocasiones un paradigma de la desorientación académica respecto a los dibujos de arquitectura medievales, ya que en un principio fue interpretado, erróneamente, como el eslabón perdido en la transmisión del conocimiento artístico, esto es, como una libreta en la que un maestro de obras había puesto por escrito su saber⁹²¹. A día de hoy, sin embargo, se coincide

⁹¹⁹ SANCHIS SIVERA. *La Catedral de Valencia...*, p.214, nota 3.

⁹²⁰ Vid. TERRENOIRE, Marie-Odile. “Villard de Honnecourt, culture savante, culture orale?”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Paris* (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 163-181; BECHMANN, Roland. *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication [Préface de Jacques Le Goff]*. Paris (Picard), 1991; ZENNER, Marie-Thérèse (ed.). *Villard's Legacy. Studies in Medieval Technology, Science and Art in Memory of Jean Gimpel*. Aldershot (Ashgate), 2004. Revisense, también, y sobre todo, las publicaciones de *Avista Forum*. Dos de los estudios publicados en los últimos años son: SHORTELL, Ellen M. “Beyond Villard: Architectural Drawings at Saint-Quentin and Gothic Design”. *Avista Forum Journal* 15, n°1 (otoño del 2005), pp. 18-29; DESBOS, Alexia. “Stereotomic Studies from the Villard de Honnecourt Portfolio and their Use in the Archaeology of Construction”. *Avista Forum Journal* 20, n°1/2 (otoño del 2010), pp. 50-56. Aparte de todo lo anterior, el principal estudioso de la figura de Villard ha sido, con mucho, Carl F. BARNES. Véase, a modo de compendio de sus investigaciones, *The Portfolio of Villard de Honnecourt*. Farnham (Ashgate), 2007.

⁹²¹ TERRENOIRE, “Villard de Honnecourt...”, pp. 169-170: ‘Mais ne faut-il pas démystifier les tracés? P. du Colombier pensó que P. Frankl “exagère en regardant ce secret comme le secret unique des maçons, il y en eut assurément d’autres et qui différeraient suivant les pays, suivant les loges [...]. Si l’on y réfléchit bien, cela est dans la nature même des choses: un métier doit avoir d’autant plus de secrets -disons humblement, de recettes- qu’il est plus empirique: la cuisine a plus

ampliamente en que los pergaminos conservados en París no son tal cosa, sino una miscelánea en la que Villard incluyó los trazos y las figuras que creyó valiosos, sin una estructura previa⁹²² (las cuestiones que quedan abiertas, en cualquier caso, son todavía muchas: el borroso perfil como constructor del mismo Villard, el sentido último de una compilación así, desligada de todo proyecto concreto y de toda actividad manual en la cantería, o la viabilidad de la puesta en obra de algunos diseños). Tratándose de un cuaderno de cronología tan temprana y de adscripción tan incierta, se considera que es mejor no utilizarlo como fuente de información primordial aquí. Aun así, es interesante subrayar que el volumen sí es una muestra de geometría constructiva⁹²³, y participa del carácter de otras trazas posteriores en lo que a la manipulación de formas sin base aritmética se refiere (sin base aritmética, hay que aclarar de nuevo, pero no sin medida y sin proporción)⁹²⁴. Esto dotaría de cohesión al *corpus* medieval de dibujos y de textos relacionados con los oficios artísticos, ya que tendría un fuerte carácter empírico, sin distinciones, y estaría basado en el correcto desarrollo de procedimientos antes que en la reflexión sobre su fenomenología⁹²⁵.

Tras haber tratado de dar respuesta satisfactoria a los asuntos anteriores, es momento de ocuparse específicamente de los dibujos arquitectónicos sobre papel o pergamino que han quedado en territorio castellano, primero, y catalano-aragonés,

de recettes, de secrets que la chimie” [P. DU COLOMBIER. *Les chantiers des cathédrales*. París, 1973, p.90].’

⁹²² COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, p.81: ‘What we do not possess are the studies that Villard’s works ought to be but are not: a mason’s drawings of designs that interested him for use in his own work’

⁹²³ SHELBY, “Geometrical Knowledge...”, p.409: ‘We may thus characterize the practical geometry of Villard’s Sketchbook more precisely as constructive geometry, by means of which technical problems of design and building were solved through the construction and physical manipulation of simple geometrical forms -triangles, squares, polygons, and circles.’

⁹²⁴ TERRENOIRE, “Villard de Honnecourt...”, p.169: ‘La géométrie conçue comme un ars, c’est-à-dire une pratique, mieux: un instrument, et non pas comme une science; un savoir qui se confond avec un savoir-faire.’; p.169: ‘On se rend mal compte aujourd’hui des difficultés matérielles qu’a pu poser la mesure des choses à une époque où la mesure numérique était difficile.// Et c’est dans cette perspective que les dessins de Villard sur la duplication du carré prennent toute leur portée, car “l’utilisation de proportions géométriques suppléaient à l’absence de moyens reconnus normalisés et instrumentaux de mesure” [P. FRANKL. *Gothic literary sources and interpretations*. Princeton, 1960, p.49].’

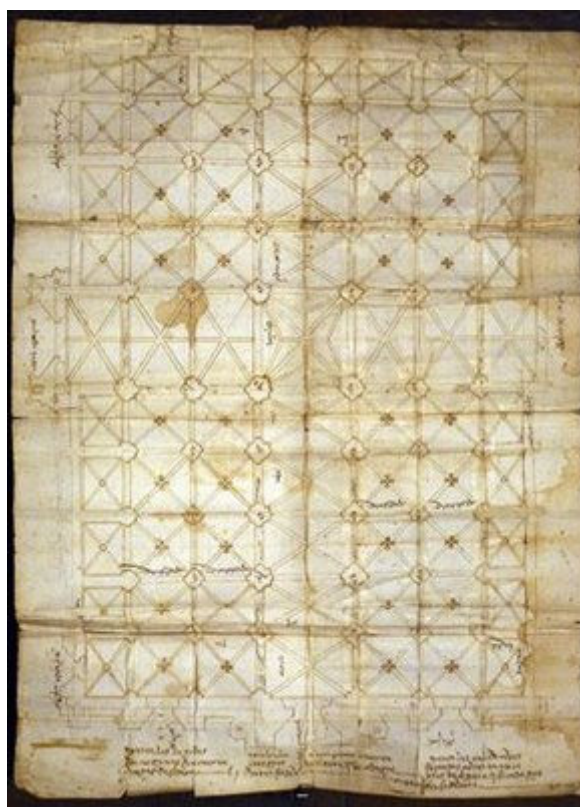
⁹²⁵ TERRENOIRE, “Villard de Honnecourt...”, p.173: ‘Savante? La pensée de Villard est rigoureuse, mais elle ne s’attache pas à la démonstration logique: elle colle à la tradition du métier, le métier de tailleur de pierre, tout en étant faite de recherche et d’esprit critique vis-à-vis des œuvres antérieures: elle n’est pas isolée d’autres pratiques et cloisonnée dans son champ d’action, mais elle est totalement liée à un “faire”.’; p.175: ‘Dans le dictionnaire, “letter” et “savant” sont synonymes. Si l’on peut en juger par le carnet de Villard, l’architecture gothique de son époque est “savant” bien sûr, mais elle ne procède pas des “lettres”: elle utilise la géométrie, mais cette géométrie est une pratique professionnelle et instrumentale, “non pas parfaite, mais pour faire”.’

después. En Castilla se cuenta con la traza de la catedral de Sevilla, con los modelos para el sepulcro de los Velasco en la capilla de Santa Ana de la iglesia de Guadalupe, y con el diseño de presentación de la capilla mayor de San Juan de los Reyes, en Toledo. La ‘traza de la iglesia de Sevilla’ fue exhumada en junio de 2008 en el archivo del convento de clarisas de Bidaurreta, y depositada después en el Archivo General de Guipúzcoa. Se data ca.1481, y se supone copia de un proyecto anterior en pergamino de 1433, aproximadamente. El pliego de papel verjurado que se empleó mide 411 x 570 mm, y muestra signos de varios procesos sucesivos (dibujo, rotulación, añadidos, transporte, archivo y uso), si bien éstos en ocasiones se reiteraron y se intercalaron de modo bastante enrevesado. Se trata de una planta muy compleja, ya que está constituida por la superposición de tres proyecciones: una casi a ras de suelo (una iglesia de cinco naves con capillas laterales en todo su perímetro, salvo a los pies), otra al nivel de las bóvedas, y una tercera constituida por la planta de un pináculo, situado en el estribo occidental de la puerta Norte del crucero. Según Begoña Alonso y Alfonso Jiménez, autores del estudio monográfico sobre el documento, el dibujo no está a escala, aunque sí ‘muy bien proporcionado, como era de esperar a la vista de su rígida modulación’⁹²⁶. Así, puede afirmarse que la existencia de una escala gráfica explícita no condicionó el hecho de que fuera un diseño efectivamente útil para la construcción, pues ‘la traza está bien acotada, ya que el autor dejó escritas todas las medidas necesarias y suficientes para que, con la indicada modulación, las convenciones del estilo y la experiencia acumulada por los maestros, la planta pudiera replantearse con rigor’⁹²⁷. Esta cuestión de la escala en el dibujo arquitectónico bajomedieval se examinará con más detenimiento en hojas posteriores. El examen que Alonso y Jiménez hacen del plano de Bidaurreta es exhaustivo, y a ese estudio se remite aquí para la consulta de cualquier particular, no sin antes apuntar que los autores señalan a Maestre Ysambarte, arquitecto de origen francés documentado en la catedral hispalense en 1433 y 1434, como tracista del proyecto original del que derivó el dibujo encontrado en el convento oñatiarra. ‘Mestre Carlí’, conocido, entre otras cosas, por su excelente propuesta para la fachada de la catedral de Barcelona, presentada al cabildo de esa ciudad en 1408, sucedería a Ysambarte en la primavera de 1435, tras su paso por Lleida

⁹²⁶ ALONSO RUIZ y JIMÉNEZ MARTÍN. *La traza de la iglesia de Sevilla...*, p.25.

⁹²⁷ ALONSO RUIZ y JIMÉNEZ MARTÍN. *La traza de la iglesia de Sevilla...*, p.26.

(1410-1427) y Valencia (1428). Antoni Dalmau visitaría la cantería sevillana en 1446 y 1449, tal vez llamado por el mismo Carlí, con quien habría podido trabar conocimiento años antes, durante la estancia del normando en la capital del Turia. El concurso en la obra hispalense de estos dos maestros activos en la Corona de Aragón podría ser interpretado como un síntoma de la potencia de los centros constructivos del noreste de la Península en la primera mitad del siglo XV, y de su valor como catalizadores del mercado de trabajo en los oficios de la construcción. Las obras en curso en Barcelona, Lleida, Gerona o Valencia atraían a profesionales del norte de los Pirineos, de donde partían hacia otras canterías más lejanas desde las que eran requeridos por su prestigio y su buen hacer. En ese contexto, el diseño de la catedral de Sevilla sería una copia temprana del primer proyecto general del templo, y sobre él trabajarían, con seguridad, no sólo Ysambarte, sino también Carlí y Dalmau, puesto que hacia 1481 -probable fecha de la copia en papel de Bidaurreta- el plan seguía siendo válido en lo sustancial.



Planta de la catedral de Sevilla (Archivo General de Guipúzcoa)

Las trazas para el sepulcro que los Velasco construyeron en la capilla de Santa Ana del Monasterio de Guadalupe, firmadas por Egas Cueman y asociadas a un contrato fechado el 12 de septiembre de 1467⁹²⁸, son un caso claro de muestra con valor legal, perfectamente equiparable al de las que se adjuntaron a contratos de retablos aragoneses en ese mismo siglo (sólo que los dibujos extremeños, hechos a pluma sobre papel, fueron parte de una empresa promovida por una poderosa familia noble castellana, y encargada a un cantero de primera fila como era Cueman). Al no haberse perdido su contexto documental más inmediato, es posible dar a los diseños la función que les corresponde con exactitud (de hecho, el contrato ha permanecido en el Archivo del Monasterio hasta ahora). Se trata de tres dibujos firmados tanto por Egas como por el escribano. El primero de ellos es un alzado del sepulcro (con el yacente convenientemente inclinado hacia el plano del espectador, a fin de que la muestra fuese lo más descriptiva posible), el segundo el dibujo de un ángel para el pilar de entrada a la capilla, y el tercero la vista cenital de una bóveda nervada (el alzado mide 45x21 cms, y las otras dos hojas 30x21 cms). En definitiva, los tres diseños proporcionan toda la información necesaria para suponer cómo sería la obra acabada. Se aprovecha aquí para subrayar, una vez más, el carácter polimorfo del término ‘muestra’, que bien podría emplearse para definir todas y cada una de las trazas que se vienen citando hasta ahora.

El dibujo de la capilla mayor de la iglesia de San Juan de los Reyes es el tercer y último ejemplo de diseño arquitectónico gótico conservado en Castilla. Es un diseño a pluma sobre pergamino de dimensiones notables (194x96 cms), y tradicionalmente se ha vinculado a la figura de Juan Guas⁹²⁹. Varios miembros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando lo añadieron al conjunto de pinturas

⁹²⁸ ANGULO, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Spanish Drawings, 1400-1600 [A Corpus of Spanish Drawings, II]*. Londres (Harvey Miller), 1975, pp. 17 y 18, lám. IV, figs. 1, 2 y 3; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid (Cátedra), 1986, pp. 112-114.

⁹²⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Madrid, 1972, pp. 17-19, lám I; ANGULO, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Spanish Drawings, 1400-1600 [A Corpus of Spanish Drawings, II]*. Londres (Harvey Miller), 1975, p.18, lám.I (fig. 5), lám.II (fig. 5a), lám.III (fig. 5b); PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid (Cátedra), 1986, pp. 111-112; SANABRIA, Sergio L. “A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid”. *Journal of the Society of Architecture Historians*, nº 51 (1992), pp. 161-173; PÉREZ HIGUERA, Teresa. “En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo”. *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 11-24.

expropiadas al monasterio toledano en 1836⁹³⁰, ingresando en el Prado en 1872 tras unos años en el Monasterio de la Trinidad⁹³¹. Se trata de una perspectiva caballera interior de la capilla mayor del templo extremadamente detallada, con una prolija decoración escultórica que el dibujante no escatima en repartir por pilares, frisos, enjutas, trompas, pedestales y arcos. Se incluye, además, el diseño del retablo mayor, colocado en el testero de la capilla. Este proyecto, sin embargo, no llegó a realizarse. Teresa Pérez Higuera da una fecha y una atribución al dibujo en función de un cambio en el rumbo de la construcción del templo: en 1484 Isabel I de Castilla pasa en Toledo la Pascua de Resurrección, y parece que es en ese momento cuando se pasa a concebir la cabecera como un ámbito independiente, en realidad una capilla funeraria de planta central para los Reyes⁹³². La autora también aventura una fecha *ante quem*, y es 1492, ya que en la heráldica no se incluye el Reino de Granada. En el bienio 1494-1496 el proyecto de una capilla funeraria en San Juan quedaría definitivamente clausurado, cuando los monarcas cambian de idea y prefieren trasladar su panteón a Granada⁹³³. Así, Juan Guas y Egas Cueman dirigirían las obras de la parte baja conforme al dibujo del Prado entre 1485 y 1490. A la muerte de Guas, en 1496, Enrique y Antón Egas se quedan con el destajo de la cantería, aceptando modificaciones en el cimborrio de la capilla mayor según una ‘muestra e patrón que el dicho maestre Ximon fizo e firmo de su nombre’⁹³⁴. Este último dato ha dado lugar a la atribución del dibujo a Simón de Colonia, aunque según Pérez Higuera la hipótesis no acaba de resultar convincente, atendiendo a los argumentos anteriormente expuestos. Sanabria, por su parte, data el diseño en los últimos meses de 1479 o en los primeros de 1480 (esto es, en los primeros años de la empresa, y no en un viraje del proyecto inicial), y señala su carácter de ‘dibujo de presentación’ dirigido a la aprobación de los patronos⁹³⁵. También propone la participación de algún personaje familiarizado con el protocolo y la heráldica, dado el elaborado programa decorativo⁹³⁶, aunque no cuestiona que la ejecución efectiva estuviese a cargo de Guas. Que el diseño en

⁹³⁰ SANABRIA, “A Late Gothic Drawing...”, p.162.

⁹³¹ PÉREZ HIGUERA, “En torno al proceso constructivo...”, p.16 (nota 9).

⁹³² *Ibidem*, p.16.

⁹³³ *Ibidem*, p.19.

⁹³⁴ *Ibidem*.

⁹³⁵ SANABRIA, “A Late Gothic Drawing...”, p.162.

⁹³⁶ SANABRIA, “A Late Gothic Drawing...”, p.164.

conjunto fuera obra de un solo arquitecto sería un extremo más difícil de asegurar. En cualquier caso, el autor apuesta por un trabajo de equipo, porque el dibujo en sí incluye aspectos que implican a varios oficios⁹³⁷. Por último, se llama la atención sobre el punto de vista adoptado en la composición, esencialmente diferente de la perspectiva ortogonal renacentista, y que consistiría más bien en un ensamblaje de dibujos de detalle⁹³⁸.

Se van a analizar ahora los dibujos conservados en la Corona de Aragón, que constituyen una serie de cuatro ejemplos datados entre 1368 y 1408, aproximadamente. El primero de ellos es la traza para la torre campanario de la iglesia de Sant Feliu de Gerona, exhumada por Josep Maria Marquès en el archivo de la diócesis gerundense, y estudiada monográficamente por Miguel Ángel Chamorro Trenado y Arturo Zaragoza Catalán⁹³⁹. Se conservaba como un papel suelto entre los libros de obra que van desde 1365 a 1391. En 2002, con motivo de la exposición *La catedral de Girona, l'obra de la Seu*, en la que se mostró el diseño, éste pasó a custodiarse como documento aparte⁹⁴⁰. Es posible datar la traza en torno a 1368, cuando el maestro Pere Sacoma emprende unas obras que sólo terminarían en el siglo XVI. El papel en cuestión tiene forma de octógono regular, recortado sobre un cuadrado de 16 x 16 cms. Chamorro y Zaragoza llaman la atención sobre la rareza de este tipo de soporte en una cronología tan temprana, y apuntan que su utilización, en el caso del campanario de Sant Feliu, sugiere que la planta tuvo valor contractual y se archivó junto a las capitulaciones⁹⁴¹. En el anverso, dibujado con tinta, hay un octógono irregular con algunas inscripciones ('alambor' junto a los

⁹³⁷ SANABRIA, "A Late Gothic Drawing...", p.172: 'The Prado drawing reflects a design by a small committee of blazoners, artists, and architects, under the direction of Juan Guas, whose style predominates'.

⁹³⁸ SANABRIA, "A Late Gothic Drawing...", p.168: 'Conceptually, the Prado drawing follows a system of assemblage of details common to many Late Gothic elevations. [...] Master masons through most of the thirteenth century had worked only with full-scale drawings of small parts of their buildings. To visualize a whole, a reasonable procedure was to assemble all its parts, represented by miniaturized versions of the great *épure*s. These assemblages, perfected toward the end of the fourteenth century, differ substantially from modern orthogonally projective drawings'.

⁹³⁹ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. "La traza de la torre campanario..."

⁹⁴⁰ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. "La traza de la torre campanario...", p.7.

⁹⁴¹ *Ibidem*, p.12. Vid. también ZARAGOZÁ CATALÁN e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ. "Materiales, técnicas y significados...", p.60: 'Además, su construcción [la de las torres campanario], cada vez más compleja, requeriría el auxilio de una poderosa herramienta conceptual, el dibujo de proyecto, que pasaría a tener un valor contractual prácticamente de inmediato, como en el caso de la traza realizada para la construcción de la torre de la iglesia de San Félix de Gerona (ca. 1368), que constituye el diseño sobre papel más antiguo que se ha conseguido localizar hasta el momento en territorio peninsular.'

lados regulares del octógono; ‘paries XVI palmos latitudine’ en el lado irregular), mientras que en reverso hay una leyenda en la que se mezclan el latín y el catalán, en la que se da cuenta de las medidas de la iglesia en la zona más próxima al campanario. Así, ‘la traza de Gerona pretendía resolver a escala el engarce del campanario que quería construirse con el muro occidental del templo, que ya estaba levantado, un condicionamiento que obligaba a deformar el octógono inicial de forma que sólo podía definirse a partir de un dibujo⁹⁴². Contrastadas las medidas que proporciona la leyenda del reverso con las dimensiones del templo construido, la correspondencia resulta ser bastante exacta, ajustándose el plano a una escala 1:100, como ya se ha señalado con anterioridad⁹⁴³. El hecho de que se trate de un dibujo tan particular e independiente de un diseño general abre la posibilidad de que pudiera anexionarse circunstancialmente a una planta de todo el templo⁹⁴⁴ (como sucederá a principios del siglo XVI, por ejemplo, en las trazas de la iglesia de Azcoitia⁹⁴⁵). En lo que se refiere a su función y naturaleza, de nuevo es posible situarlo en un contexto más amplio de representaciones gráficas vinculadas al desarrollo de un proyecto concreto: a principios del verano de 1368, Pere Sacoma traza el campanario *in situ* sobre el solar de la construcción, varios meses antes de la firma de las capitulaciones, que sólo tendrá lugar el 5 de septiembre⁹⁴⁶. Por tanto, el plano ‘cumple la función de resolver gráficamente, a escala, la unión de la torre octogonal proyectada con el muro oeste de la iglesia, que se aprovecha⁹⁴⁷, y se adjuntaría al contrato de conformidad con los promotores⁹⁴⁸, si bien en él no hay referencia explícita alguna a este diseño.

⁹⁴² ZARAGOZÁ CATALÁN e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ. “Materiales, técnicas y significados...”, p.60, nota 150.

⁹⁴³ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. “La traza de la torre campanario...”, p.8.

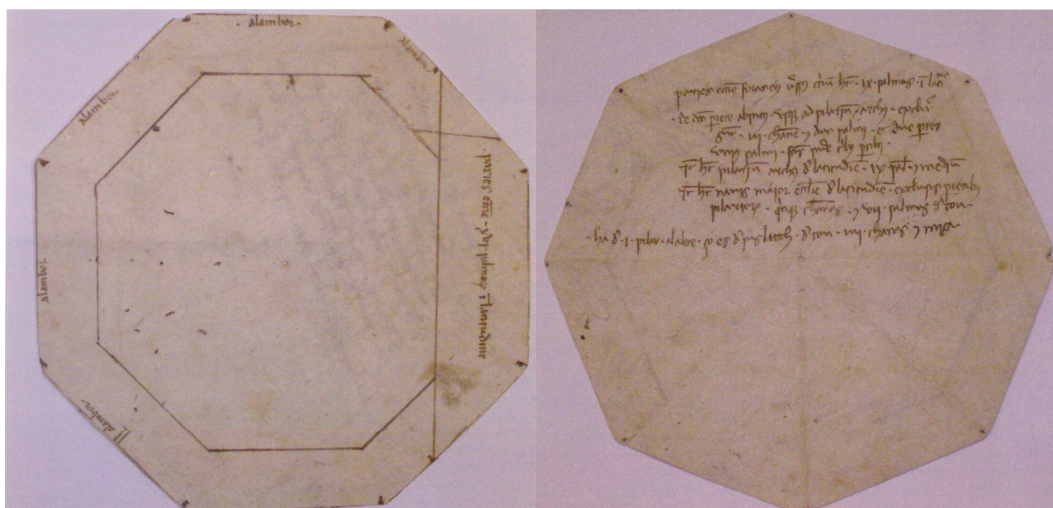
⁹⁴⁴ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN exploran esta hipótesis, proponiendo unas medidas de 85 x 35 cms para este pergamino de referencia. Las dimensiones concordarían, por ejemplo, con las de la planta de la catedral de Tortosa, que son de 90 x 62 cms, aproximadamente (“La traza de la torre campanario...”, p.8).

⁹⁴⁵ JIMÉNEZ MARTÍN, “El arquitecto tardogótico...”, p.415, fig.5.

⁹⁴⁶ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. “La traza de la torre campanario...”, p.4.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, p.9.

⁹⁴⁸ Son interesantes las consideraciones que hacen CHAMORRO y ZARAGOZÁ respecto a las diversas funciones del dibujo arquitectónico bajomedieval, que cambia en correspondencia con el estatuto del arquitecto y con la creciente complejidad de los diseños (*Ibidem*, pp. 8-12).



Anverso y reverso de la traza para el campanario de Sant Felíu de Gerona (Archivo Diocesano de Gerona)

El segundo caso de dibujo arquitectónico conservado en territorio catalano-aragonés se guarda en el Archivo Capítular de Tortosa. Se trata de un pergamino de 893 x 620 mm sobre el que se trazó una planta de la Seu a tinta⁹⁴⁹. Se advierten líneas auxiliares de estilete y puntas de compás, así como trazos más modernos con grafito. Las medidas referenciales que se utilizaron fueron la *cana*, y su octava parte, el *pam*. De nuevo, contrastando dimensiones del plano y dimensiones de la construcción llevada a término, se deduce que la escala empleada fue aproximadamente 1:75⁹⁵⁰. Hay que señalar, no obstante, que esta comparación no es concluyente, ya que la construcción que se propone en la traza nunca llegó a elevarse: según Lluís Guinovart, arquitecto conservador del templo tortosino, el diseño del pergamino es en realidad un proyecto finalmente no construido, lo que

⁹⁴⁹ Vid. específicamente LLUÍS I GUINOVART y ALMUNI BALADA, “La traça de la catedral de Tortosa...”; LLUÍS I GUINOVART, Josep. *Geometría y diseño medieval en la catedral de Tortosa. La catedral no construida* [tesis doctoral inédita leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Internacional de Catalunya en julio de 2002], p.115 y siguientes [citado en CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. “La traza de la torre campanario...”, p.15, nota 39]; ALMUNÍ BALADA, Victòria. *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*. Benicarló (Onada Edicions), 2007, vol I, pp. 462-465 y vol. II, figs. 20 y 21. Había otro diseño bastante detallado del que sólo se conocen reproducciones modernas, consistente en un alzado parcial de una capilla radial, con los sectores correspondientes de girola y presbiterio, firmado por Benet Basques de Montblanc. Se han propuesto dos posibles cronologías para el dibujo: 1345-1347 o 1375 (ALMUNÍ BALADA, vol. I, p.453).

⁹⁵⁰ LLUÍS I GUINOVART y ALMUNI BALADA, “La traça de la catedral de Tortosa...”, p.28: ‘Si el plànol de Guarc es compara amb l’amplada aproximada de l’edifici actual, que correspon a 25 canes o 200 pams, l’escala hauria estat aproximadament 1/75. Per a transportar en obra, això hauria suposat cent vegades i mitja la mesura del plànol’.

no ha impedido recrear la volumetría del edificio a partir de sus trazos⁹⁵¹. El hecho resulta bastante elocuente, porque expresa bien el potencial de muchos dibujos arquitectónicos medievales como documento constructivo propiamente dicho. La planta habitualmente se fecha entre 1379 y 1382, y ‘a pesar de su aparente sencillez esconde una compleja realidad arquitectónica y una importante información’⁹⁵². Tal vez el rasgo más intrigante del documento sean dos inscripciones: ‘Antoni Guarc’ (en el anverso) y ‘mostra a portar’ (en el reverso). La primera, evidentemente, ha servido para atribuir el proyecto al maestro Guarc. La interpretación de la segunda es bastante más dudosa, y las hipótesis sobre la cuestión llegan a poner en entredicho la autoría sugerida por el nombre del anverso. Si por una parte se ha aventurado que la planta pudiera ser un diseño de Guarc destinado a ser discutido en otro lugar que no fuera la cantería tortosina (¿Valencia, tal vez, donde estaba operando por esas fechas Andreu Julià, recientemente llegado desde la misma Tortosa?)⁹⁵³, por otra se propone que el dibujo en realidad era un traslado de una traza original, no teniendo por qué ser obra de Guarc, apuntándose también a Julià como mentor del proyecto⁹⁵⁴. La conexión foránea del pergamino, en todo caso, parece clara, y la figura de Julià se perfila como la de un autor, un mentor o un consultor, según los casos, aunque no hay un solo documento que permita confirmar cualquiera de estas hipótesis, por atractivo que sea pensar en el maestro de obras de la Seu valentina dando trazas a distancia para la catedral de la ciudad en la que residió temporalmente hasta 1380, año en el que fue requerido para dirigir la construcción del *Micalet* en Valencia (de ahí la aparición del nombre de Antoni Guarc, que no figuraría como autor, sino como destinatario de la ‘mostra a portar’). Julià, de hecho, había hecho varios trabajos como maestro mayor de la Seu tortosina entre 1376 y 1378. La aparición de Guarc como *magister imaginum* trabajando en una capilla de la catedral de Valencia en 1385 resulta bastante

⁹⁵¹ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. “La traza de la torre campanario...”, p.10.

⁹⁵² *Ibidem*

⁹⁵³ *Ibidem*

⁹⁵⁴ ALMUNI BALADA, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, vol. I, p.464: ‘La conservació de la traça de la seu signada per ell [Antoni Guarc] no pressuposa obligatòriament que el projecte fos obra seua. Podia ben ser una còpia de la traça original que ell hauria traslladat per a poder-hi treballar. Això explicaria l’existència de la frase “mostra a portar” al costat del nom del mestre, al revers del pergamí. [...] Potser fins i tot era un dels mestres formats a recer del prestigiós Andreu Julià, que al llarg de la seua trajectòria professional sens dubte devia ensenyar l’ofici a nombrosos menestrals des del seu obrador.’

sugestiva, igualmente: el 14 de abril de 1385 Gil Sánchez Muñoz, canónigo y prepósito de la Seu, le paga 1000 sueldos de los 5000 que se le adeudaban por su labor en la capilla de Santa Ana⁹⁵⁵. La cantidad es bastante respetable: Pere Capella cobra 70 libras -1400 sueldos- en 1423 por una capilla en Santa María del Temple⁹⁵⁶, y Francesc Baldomar cobra 3000 sueldos en 1443 por una capilla en el monasterio de Santa María de Jesucristo⁹⁵⁷. Esto hace pensar en un proyecto de envergadura o en un maestro reconocido (o tal vez en las dos cosas). De todas formas, es preciso subrayar que los precios no pueden tomarse como valor absoluto fuera de un contexto que los explique algo mejor. Sea como sea, parece claro que el diseño de la planta del Archivo Capitular de Tortosa viajó: si su desplazamiento consistió en un simple cambio de soporte o en un periplo por los caminos que unían Tortosa con cualquier otro centro constructivo es difícil de saber, por el momento.

El tercer ejemplo de traza arquitectónica también se custodia en un archivo capitular, el de Lérida, y consiste en un pináculo fechado en torno a 1400⁹⁵⁸. El dibujo se hizo a tinta sobre papel, y antes se marcaron las líneas maestras con lápiz o con un punzón muy fino. Se supone que es una propuesta para el remate del campanario de la Seu Vella⁹⁵⁹, y se relaciona con Guillem Solivella, que es quien dirige las obras desde 1396⁹⁶⁰, antes de ser relevado por Esteve Gostant o Carlí Gautier. Sin tener tanta enjundia como los diseños precedentes, o como el proyecto que se analizará a continuación, el pináculo leridano sí es una buena muestra de dibujo orientado a precisar con detalle, y de acuerdo con el promotor, los

⁹⁵⁵ APPV, Bertomeu Martí, n°76, 14 de abril de 1385.

⁹⁵⁶ APPV, Joan Çaposa, n°24713, 26 de marzo de 1423.

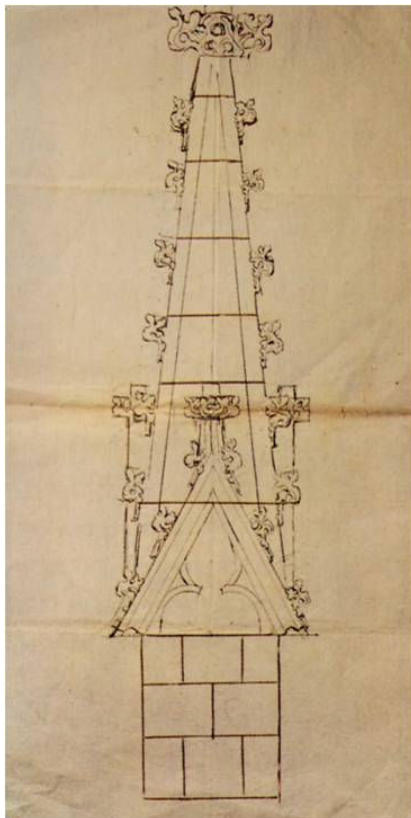
⁹⁵⁷ APPV, Lluís Masquefa, n°22198, 3 de agosto de 1443,

⁹⁵⁸ Vid. FITÉ I LLEVOT, Francesc. "Pináculo-Dibujo de la catedral de Lérida" [ficha de catálogo], en AINAUD, Joan *et alii*. *Cataluña Medieval: del 20 de mayo al 10 de agosto, Barcelona, 1992* [catálogo]. Barcelona (Lunweg), 1992, p. 310; y, del mismo autor, "Dibuix de pinacle". *L'esplendor retrobada* [catálogo de exposición]. Lérida (Generalitat de Catalunya-Fundació La Caixa), 2003, pp. 57-58.

⁹⁵⁹ FITÉ I LLEVOT, "Pináculo-Dibujo...", p.310: '... podría tratarse de un dibujo hecho a escala como modelo para uno de los pináculos que se construyeron en la coronación de los ángulos del cuerpo principal del campanario de la Seu Vella, teniendo en cuenta su forma antes de la restauración'.

⁹⁶⁰ Circunstancia recogida, por ejemplo, en DURÁN Y SANPERE, Agustín; AINAUD DE LASARTE, Juan. *Ars Hispaniae [Escultura gótica]*. Madrid (Plus-Ultra), 1956, VIII, p.244: en 1396 'el cabildo encargó a Solivella la dirección de las obras del remate del campanario de la catedral, labor en la que hallaba ocupado en el transcurso del año siguiente'.

pormenores de una construcción ya avanzada (en función de esto, la escala debería ser mayor que las empleadas en Gerona o Tortosa).



Dibujo de un pináculo (Archivo Capitular de Lérida)

El caso que cierra la serie es el famoso dibujo de la fachada de la catedral de Barcelona, obra del maestro Carlí y fechado en 1408⁹⁶¹. Se trata de un pergamino que originalmente estaba compuesto por doce hojas, de las que quedan ocho con unas medidas aproximadas de 311 x 140 cms (seis *pams catalans* de altura; falta el

⁹⁶¹ Vid. ELIAS, Feliu. *La catedral de Barcelona*. Barcelona (Barcino), 1926, pp. 83-84 (donde se da cuenta de la bibliografía anterior); AINAUD, J.; GUDIOL, J. M. *Catálogo monumental de Barcelona*, Madrid (CSIC), 1945, pp. 48 y 88; ANGULO, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Spanish Drawings, 1400-1600 [A Corpus of Spanish Drawings, II]*. Londres (Harvey Miller), 1975, p.17, lám. III, figs. Ia y I; BASSEGODA I NONELL, Joan. “La fachada de la catedral de Barcelona”. *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 45 (1981), pp. 263-307; BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores...*, pp. 18-19 y 151-172. El dibujo fue expuesto en 1968 [FLORENSA, Adolfo (presentación). *La fachada de la catedral de Barcelona, 1887-1913*. Barcelona (Colegio de Arquitectos), 1968] y en 1986 [GUIX I FERRERES, Josep M. et alii. *Thesaurus. L'Art als bisbats de Catalunya (1000-1800)*. Barcelona (Fundació Caixa de Pensions), 1985, ficha de catálogo n°6]. Una fotografía reciente, en Marià CARBONELL BUADES. “Consuetud i canvi en l’arquitectura del Principat de Catalunya a l’entorn de 1400”, en Rafael CORNUDELLA (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catálogo de exposición]. Barcelona (MNAC), 2012, p.105.

flanco izquierdo)⁹⁶². Está hecho a tinta, y a una escala 1:10⁹⁶³, desmesuradamente grande para tratarse de un alzado general, aunque ya se ha hecho referencia aquí a las necesidades específicas de un proyecto como éste. Además, el diseño constituyó, probablemente, la carta de presentación del tal vez normando Carlí en un medio profesional nuevo como era el barcelonés, a donde había arribado procedente quizás de Perpiñán, donde sí está documentado su hermano Rotlí en 1410⁹⁶⁴. Definitivamente, el maestro recién llegado se empleó a fondo, trabajando 52 días en el dibujo, y cobrando por ello seis sueldos cada jornada⁹⁶⁵. También hizo un modelo para la capilla claustral de San Felipe y Santiago el Menor⁹⁶⁶. Carlí quería liderar, pues, la apetecible empresa constructiva de la Seu barcelonesa, y preparó sendos proyectos para conseguirlo (costeados por el Cabildo, como solía ser habitual), después de que Arnau Bargués diera un diseño para la fachada en 1402 que no prosperó. En el dibujo de Carlí es posible identificar una influencia clara de la catedral de Rouen en el gablete, las tracerías caladas y las agujas que rematan los pilares⁹⁶⁷, algo lógico si se piensa en el hipotético lugar de procedencia del cantero. La única portada está profusamente decorada con figuras, entre las que ha sido posible identificar a los Apóstoles a los lados de las jambas, a ángeles músicos en las arquivoltas, y a la *Maiestas Domini* en el mainel. El proyecto, iniciado en el último año del pontificado del obispo Joan Armengol, y continuado sólo unos años más bajo el mandato de su sucesor (tras Francesc de Blanes), Francesc Climent, se abandonó y no volvió a retomarse hasta 1887. En consecuencia, Carlí aparece en Lérida entre 1410 y 1427, y en Valencia en 1428, tasando las ventanas de Joan Llobet para la Casa de la Ciudad⁹⁶⁸. La siguiente noticia lo sitúa en Sevilla en 1439, donde dirige las obras de la Catedral y está documentado hasta 1454⁹⁶⁹. El

⁹⁶² BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores...*, pp. 18 y 151.

⁹⁶³ JIMÉNEZ MARTÍN, “El arquitecto tardogótico...”, p.403.

⁹⁶⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo. “La arquitectura del tardogótico en la Corona de Aragón: intercambios y trayectorias”, en ALONSO RUIZ. *La arquitectura tardogótica...*, p.476.

⁹⁶⁵ BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores...*, p.151.

⁹⁶⁶ *Ibidem*

⁹⁶⁷ SERRA DESFILIS, Amadeo. “La arquitectura del tardogótico en la Corona de Aragón: intercambios y trayectorias”, en ALONSO RUIZ. *La arquitectura tardogótica...*, p.476.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 476-477.

⁹⁶⁹ ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Spanish Drawings...*, p.17. Sobre el trabajo de Carlí en Sevilla, vid. SERRA DESFILIS, Amadeo. “La arquitectura del tardogótico en la Corona de Aragón: intercambios y trayectorias”, en ALONSO RUIZ. *La arquitectura tardogótica...*, p.477: ‘Se ha discutido su papel en la catedral de Sevilla, estableciendo relaciones entre su proyecto para la catedral de Barcelona (1408) y las portadas laterales de la fachada occidental de la catedral

pergamino se supone que se conservó en el Archivo Capitular hasta que fue identificado a causa, parece, de los hechos revolucionarios de septiembre de 1843. Algún miembro de la 'Jamància', apunta Bassegoda i Nonell, debió registrar el archivo y dar con el dibujo, de modo que ocho meses después se da noticia de su existencia en una revista parisina⁹⁷⁰. A partir de 1845, cuando Josep Ernest Monfort graba una copia a escala reducida, el eco formal del diseño de Carlí se multiplica, siendo el principal referente de los proyectos para el acabamiento de la fachada que se fueron sucediendo a partir de 1860 hasta desembocar en el galimatías arquitectónico, capitular y académico de los años 1882-1887, cuando por fin se inician las obras bajo la dirección de Oriol Mestres⁹⁷¹.

hispalense. Las desavenencias entre el cabildo hispalense y Carlín motivaron la llamada de otro maestro procedente de la Corona de Aragón a finales de 1446, Antoni Dalmau.'

⁹⁷⁰ BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores...*, pp. 118-119.

⁹⁷¹ BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores...*, pp. 151-172. Mestres encuentra, en el curso de las obras, el fundamento de uno de los contrafuertes diseñados por Carlí, lo que demuestra que la obra sí arrancó según el pergamino (p.170).



Proyecto de fachada para la catedral de Barcelona, atribuido al maestro Carli

En conjunto, las trazas de Gerona, Tortosa, Lérida y Barcelona componen una imagen consistente de la práctica de la arquitectura en la Corona de Aragón entre 1368 y 1408. Este periodo fue especialmente dinámico en las canterías anteriores, y también en otras, como la de la catedral Valencia, de la que no ha quedado ningún testimonio gráfico que muestre lo que los registros archivísticos sugieren y los testimonios supervivientes refrendan: que los dibujos sobre papel o pergamino formaron parte de una serie más amplia de diseños de presentación de diverso carácter, sufragados puntualmente por el promotor (que era quien los había pedido), trazados a escala, útiles en sí mismos como herramienta de trabajo, y en ocasiones conservados largo tiempo como parte de la documentación contractual o del patrimonio formal de determinada fábrica.

Una coda: transmisión del saber, microarquitectura, ‘esmaginaires’, viajes y construcción por control remoto. -----

Puestos en contexto los restos materiales relacionados con el ejercicio de la arquitectura, conviene ahora volver al asunto principal de la tesis, que es la transmisión del conocimiento, y hacer unas breves consideraciones finales sobre la función de los dibujos anteriores en dicha comunicación del saber. Para empezar, hay que señalar que todos los ejemplos anteriores se refieren a obras de gran envergadura, con todo lo que esto significa en términos de planificación, financiación, y concurso de profesionales de renombre. La media de proyectos no requería de una panoplia gráfica tan potente⁹⁷². Aun así, cuando las trazas se dan parten sistemáticamente de la misma base empírica: la manipulación de formas simples que da lugar a desarrollos más y más complejos⁹⁷³, lo que se ha dado en

⁹⁷² ACKERMAN, *Origins, imitation, conventions...*, p.8: ‘But the importance of models should not be overestimated: like the presentation drawings they rarely represent the structure that ultimately was built, and in any case they were made only for the most grandiose structures. I think that the average palace and church was built from rough plans and a batch of details.’

⁹⁷³ SHELBY, “The Geometrical Knowledge...”, p.409: ‘But we may note the general conclusion which has emerged from these studies, namely, that stereotomical problems were solved by mediaeval masons primarily through the physical manipulation of geometrical forms by means of the instruments and tools available to the masons. These were rule-of-thumb procedures, to be followed step by step, and there were virtually no mathematical calculations involved.’

llamar ‘geometría práctica’ o ‘geometría constructiva’⁹⁷⁴. En cualquier caso, una geometría basada, como ya se ha apuntado en párrafos anteriores, en la medida proporcional, pero no en el cálculo aritmético, un método de trabajo éste ya definido a principios del siglo XIV⁹⁷⁵. En palabras de Shelby, es una geometría ciertamente prescriptiva, pero no rígidamente restrictiva: esto es, los pasos a seguir están bien codificados, pero pueden ser modificados según la maestría del cantero, con los únicos límites de su habilidad, su inventiva y su deseo de innovación⁹⁷⁶. No es, por tanto, la geometría euclidiana que se enseñaba en el *quadrivium*⁹⁷⁷, sino un

⁹⁷⁴ Ibidem, p.420: ‘This non-mathematical technique I have labeled constructive geometry, to indicate the masons’ concern with the construction and manipulation of geometrical forms. It becomes evident that the ‘art of geometry’ for mediaeval masons meant the ability to perceive design and building problems in terms of a few basic geometrical figures which could be manipulated through a series of carefully prescribed steps to produce the points, lines, and curves needed for the solution of the problems. Since these problems ranged across the entire spectrum of the work of the masons –stereotomy, statics, proportion, architectural design and drawing- the search by modern scholars for the geometrical canons of mediaeval architecture is appropriate enough, so long as we keep in mind the kind of geometry that was actually used by the masons.’ Un ejemplo de este saber empírico puede encontrarse en los *Sermons de Quaresma* de San Vicente Ferrer, donde se da cuenta de una práctica de medición rudimentaria, pero efectiva, entendible por la ‘bona gent’ a la que habitualmente el Santo dirigía sus prédicas: ‘En temps del rei Salamó, bé que fos rei, cada dia preïcava e llegia en cadira. Fo una regina a la fi del món, a *finibus terrae*, que oí de aquell rei la sua gran saviesa, delliberà de anar a ell, e fonc certificada que Jerusalem és melic de la terra habitable, que qui ficava un clau en Jerusalem e ab una corda que anàs entorn lo món de terra habitable, està enmig Jerusalem’ [FERRER, *Sermons de Quaresma...*, p.111: X IN DIE MERCURII (15 de març)].

⁹⁷⁵ BUCHER, “Micro-Architecture...”, p.74: ‘Gothic design theory had stabilized by 1300 AD in the rotation of squares, triangles and polygons generating predictable proportional series. Its very simplicity also led to a quick exhaustion of basic variations. More daring, but always logical design combinations were thus invented and applied first to small structures, tracery, and then to vaulting.’ Cfr. también el estupendo trabajo de Juan Carlos NAVARRO FAJARDO: *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana. Traza y montea*. Valencia (Universitat de València), 2006. En este estudio, Navarro Fajardo examina con detenimiento la montea de las cubriciones abovedadas del gótico en Valencia, volviendo a trazar muchas de ellas, y poniéndolas además en relación con los datos documentales que se conocen sobre la práctica del dibujo arquitectónico en la Baja Edad Media.

⁹⁷⁶ SHELBY, “The Geometrical Knowledge...”, p.420: ‘The constructive geometry of mediaeval masons was prescriptive in that it consisted of carefully prescribed steps which the masons were taught to follow. But since they were scarcely concerned with mathematical preciseness or correctness, those steps could be altered at will. That is to say, there were no logical or mathematical rules which they were obligated to follow; they were restricted only by their own skill and inventiveness in manipulating geometrical forms with the tools at their disposal, and by their willingness, or unwillingness, to change the prescriptions which had been handed down to them through the craft traditions.’

⁹⁷⁷ Ibidem, p.420: ‘As reconstructed from these writings, this geometry scarcely resembles either the classical geometry of Euclid or Archimedes, or the mediaeval treatises on *practica geometriac*.’; vid. también DAVIS, “On the Drawing Board...”, p.190: ‘Note that this explanation of the generation of the Clermont window spotlights the shorthand methods by which master masons could set out a tracery pattern in a few quick steps. It again confirms Lon Shelby’s insistence that command of abstract geometric theory was essentially irrelevant to the mason’s mechanical design procedures.’; y, del mismo autor, “Science, Technology...”, p.4: ‘Even a cursory glance at Gothic plans and parchment drawings reveals that designs were elaborated from geometric skeletons. [...] But let us not overstate the case: the geometry of the building yard was not the geometry of the schoolmen.’

saber ligado a la resolución de problemas constructivos que se transmitía fundamentalmente mediante instrucciones orales y dibujos percederos. No obstante, la posesión de libros de geometría en el siglo XV no debió estar restringida a las bibliotecas áulicas (como por ejemplo la de Martín el Humano) o universitarias. En el inventario de Francisco de la Barcerola, *mestre d'axa*, fechado en 1461, se mencionan *hun llibre appellat de Jeumetria ab cubertes vermelles* y *hun llibre appellat de Jeumetria ab cubertes de pergami*⁹⁷⁸. De cualquier forma, el dominio del arte de la traza no debía estar al alcance de todos los operarios. El análisis de los documentos relacionados con el aprendizaje en el sector, llevado a término en páginas anteriores, permite concluir, por la edad del aprendiz (avanzada), la duración del proceso (corta), y las herramientas que se entregaban al final, que la formación de un cantero capaz no sólo de construir, sino también (y sobre todo) de medir *a raho del compas* y de definir geoméricamente un edificio para que fuera firme y bello, consistía más bien en una especialización que compensaría al esforzado alumno en forma de contratos de obra en los que tendría que revalidar las habilidades adquiridas junto a su maestro. Muestra de ello serían, muy probablemente, los casos de Joan Bonet (hijo de Jaume Bonet, quien lo *afirma* con Joan Franch por tres años)⁹⁷⁹, Pere Sanchez de Favavuig (hijo de Miquel Sanchez de Favavuig, pañero de Segorbe; su tutor, Pere Punyet, lo compromete con Miquel Roda por cuatro años)⁹⁸⁰, Jaume Desplà (de 14 años, hijo del cantero de Altea Guillem Desplà; Martí Llobet será su maestro durante cuatro años)⁹⁸¹ y Joan Eiximeno (también de 14 años, hijo del carpintero de Nules Domènec Eiximeno; será discípulo de Antoni Ferrer tres años)⁹⁸².

There is no hint that master masons ever approached it in abstract geometrical terms. [...] Further, recent research has confirmed repeatedly what Lon Shelby has called the 'practical' use of geometry by medieval masons. Using rigorous surveying methods to record the plan of Saint-Maclou, Rouen, Linda Neagley from Rice University has shown that it was generated through the manipulation of basic geometric figures. In fact, it was the very simplicity of the mechanical process that insured accurate translation from the small parchment drawing to full working scale at the site even in the absence of the designing architect, and precise execution over a ninety-year period.'

⁹⁷⁸ ZARAGOZÁ CATALÁN; GÓMEZ-FERRER. *Pere Compte...*, pp. 219-220. Se citan dos ejemplos más de principios del siglo XVI, uno referido a Tortosa y otro a Valencia.

⁹⁷⁹ APPV, Bertomeu Martí, n.º76, 12 de abril de 1385. El joven al término del aprendizaje recibirá, además de las ropas habituales, 'dos tallants, un scayre, un scarppe y una maza'.

⁹⁸⁰ APPV, Joan Çaposa, n.º24713, 16 de agosto de 1423. El maestro dará al discípulo 'ferramenta pertanyent a fadri com hix de senyor ad dictum officium exercendum'.

⁹⁸¹ APPV, Lluís Despuig, n.º22028, 12 de junio de 1438. Llobet también se compromete a dotar de herramienta a Desplà.

⁹⁸² APPV, Ambrosi Alegret, n.º20702, 16 de junio de 1434.

Otro síntoma de la transmisión del conocimiento, además de los documentos que evidencian un acuerdo de aprendizaje, es el trasvase de formas entre la arquitectura y la orfebrería, explorado por primera vez en profundidad por Francis Bucher en un artículo fundacional publicado en 1976 que proponía la idea de ‘microarquitectura’ como principio explicativo del Gótico⁹⁸³. El autor señalaba cómo, antes de la irrupción de la traza arquitectónica en el diseño de objetos a pequeña escala, éstos eran claramente retardatarios respecto a las estructuras constructivas⁹⁸⁴, y cómo los profesionales de este último campo comenzaron a utilizar los trabajos de poco tamaño como laboratorio de depuración estilística⁹⁸⁵. Este intercambio se intensificó a partir de 1350, de modo que las citas entre una disciplina y otra eran frecuentes⁹⁸⁶. En determinado momento, cambió la polaridad del proceso creativo, y las novedades comenzaron a gestarse en la orfebrería, y no en el trabajo de la piedra⁹⁸⁷. En cualquier caso, esta ‘microarquitectura’ dio lugar a una identidad común en el trazo de orfebres y arquitectos⁹⁸⁸, notablemente explícita en un grupo de obras –custodias, cruces procesionales, púlpitos, claves de bóvedas-conservadas en Morella, Traiguera, Sant Mateu, Peñíscola o Burriana⁹⁸⁹. Estos casos fueron puestos en relación por Arturo Zaragoza, quien también señaló la importante significación que podría tener el hecho de que en 1407 el orfebre morellano Bertomeu Santalinea recibiera como aprendiz al hijo de Bertomeu Durà, *mestre de fer iglesies* activo en la zona norte de Castellón, donde han quedado espléndidos testimonios de microarquitecturas tales como la clave de la sala del reloj de la torre de la iglesia arciprestal de Sant Mateu, probablemente obra

⁹⁸³ François BUCHER, “Micro-Architecture as the ‘Idea’ of Gothic Theory and Style”, *Gesta*, n°15, 1976, pp. 71-89.

⁹⁸⁴ BUCHER, “Micro-Architecture...”, p.73: ‘We must therefore ask when, through which methods and how completely the medieval builder gained Access to the exotic realm of micro-architecture. Many surviving works show that before the intrusion of strict architectural design procedures into the realm of small-scale objects, the reliquaries, Holy Sepulchres, stalls, etc., were *retardataire* in comparison with large-scale structures.’

⁹⁸⁵ *Ibidem*, p.73: ‘... the design procedures of the era had been integrated into non-structural objects. The architects now began to use small works as a laboratory for stylistic refinement.’

⁹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 74 y 82 [median varias hojas de imágenes]: ‘...visual puns based on a playful interchange between stone and metal work are frequent’.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p.82: ‘The numerous designs for small works show a development toward a more precise and increasingly abstract, linear style of draughtsmanship. [...] The ever thinner architectural elements of late Gothic eventually led to abstract, wire-like drawings for small creations. In actual execution in wood or metal and even in stone these objects reached a state of ethereal intangibility.’

⁹⁸⁸ COLDSTREAM, *Medieval Architecture*, pp.79-80.

⁹⁸⁹ ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano”. *Penyagolosa*, 1 (1999), pp. 9-18.

del mismo Durà con el concurso de su hijo (a este caso habría que sumar el del propio Pere Compte, quien dio a un hijo suyo esta misma profesión)⁹⁹⁰. Así, tal vez algunos artífices con conocimientos de cantería pudieron formarse como orfebres, y también alguno de estos últimos profesionales pudo terminar diseñando elementos en piedra⁹⁹¹. Se puede aportar a este respecto un dibujo conservado en El Prado, consistente en el remate de una estructura gótica, fechado a fines del siglo XV y trazado a tinta sobre papel (195 x 70mm)⁹⁹². El diseño, en sí mismo, podría formar parte tanto de una obra de cantería como de una obra de orfebrería (de hecho, en el reverso figura la inscripción moderna ‘Arfe’). Ahora bien, hay que matizar un tanto la realidad de esta simbiosis en las tierras de la Corona de Aragón. Según Núria de Dalmases, la platería valenciana tendría contacto sobre todo con la escultura y con la pintura (se relacionaría con esta última el esmalte, específicamente), y no tanto con la arquitectura que se estaba construyendo en los siglos XIV y XV en estos territorios, declinada *more meridionale*, y bastante alejada -siempre según Dalmases- de las fórmulas internacionales utilizadas en la decoración con metales preciosos⁹⁹³.

Un tercer argumento que propicia la reflexión sobre la transmisión del conocimiento en arquitectura es la peliaguda cuestión de la distinción entre ‘mestre d’obra’-‘piquer’ y ‘esmaignaire’. Es posible identificar dos vectores de pensamiento en la historiografía sobre este asunto. El primero, de manera sensata, asume llanamente que los apelativos de maestro de obras o escultor aplicados de forma indistinta a una misma figura quieren decir que el sujeto en cuestión sabía construir y esculpir con solvencia, designando entonces ‘esmaignaire’ el desempeño de una

⁹⁹⁰ Ibidem, pp. 14 y 16.

⁹⁹¹ BUCHER, “Micro-Architecture...”, p.74: “The following selected survey of types of small and large scale objects which influenced each other makes a case for close contacts between the arts, and similar, if not identical, theory underlying them. In fact many architects either received their training in another discipline, or moved easily from one craft to another.”

⁹⁹² ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Spanish Drawings...*, p.18, lám. III, fig.7.

⁹⁹³ DALMASES, Núria de. “Orfebrería medieval: introducció al seu estudi”, en LLOBREGAT, E.A.; YVARS, J.F. (dirs.). *Història de l’Art al País Valencià*, vol. I. Valencia (Tres i Quatre), 1986, p.257: ‘Ara bé, s’ha de tenir present que, així com en escultura la relació, quant als models formals i tractaments, és molt directa amb els volums creats amb altres materials i en els temes de les aplicacions esmaltades podem veure una relació amb els esquemes de la pintura valenciana, en el camp arquitectònic no es pot afirmar que siga una adaptació a petita escala de l’arquitectura del moment del regne de València, tardana i eminentment horitzontal, sinó que, a l’igual de les mostres produïdes al Principat, està directament lligat en estructures i ornamentació a les formulacions pròpies dels bisbats i de les corts europees.’

actividad concreta, y ‘mestre d’obra’, una profesión⁹⁹⁴. El segundo, también sensatamente, se pregunta perplejo si es que estos operarios se habían enrolado en dos procesos de aprendizaje diferentes, o en todo caso, si este tirocinio doble era en realidad uno solo (como parece ser el caso, ya que no hay noticia de acuerdos de aprendizaje con un imaginero que figure como tal en el contrato), resulta llamativo y algo incongruente que la duración de la enseñanza sea tan corta. Esto se explicaría, tal vez, mediante la hipótesis que concibe estos años como una especialización en la formación de jóvenes con alguna experiencia en la obra. A veces también se ha solventado el problema por la vía rápida, atribuyendo esta multiplicidad de apelativos más a la incuria del escribiente que a la posibilidad real de que un trabajador pudiera llamarse con justicia igualmente maestro de obras o imaginero. En Valencia reciben esta última apelación entre 1370 y 1450 Martí Llobet⁹⁹⁵, Joan Llobet⁹⁹⁶, Antoni Guarc⁹⁹⁷, Antoni Dalmau⁹⁹⁸, el aretino Asso de Bocardí⁹⁹⁹, el teutón Pere Staquar¹⁰⁰⁰, Jaume Esteve¹⁰⁰¹, Pere Torregrosa¹⁰⁰² o Francesc Sanç¹⁰⁰³. De Martí Llobet, Joan Llobet, Guarc y Dalmau se sabe con certeza que controlaban la traza arquitectónica, y que, por tanto, entendían de geometría aplicada¹⁰⁰⁴. De nuevo, tal vez sea posible recurrir a la explicación del compás, la regla y la plomada (verdaderos emblemas de la profesión; Joan Llobet recibe una plomada, entre otras herramientas, al ser nombrado maestro de obras de la Seu valenciana¹⁰⁰⁵): todo estaba gobernado por la medida, por el desarrollo proporcional de formas simples, incluso la misma figuración esculpida. Desde luego, este *ars*

⁹⁹⁴ Agradezco al Dr. Serra Desfilis la sugerencia de esta idea que diferencia entre ‘oficio’ y ‘actividad’.

⁹⁹⁵ APPV, Pau Camanyes, 20878, 30 de junio de 1440 (documento referido a su viuda). Vid. también SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, pp. 17-20.

⁹⁹⁶ SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, p.20.

⁹⁹⁷ APPV, Bertomeu Martí, 76, 14 de abril de 1385: época de 1000 sueldos por trabajos de Guarc en la construcción de la capilla de Santa Ana de la Catedral de Valencia, contratada por Gil Sánchez Muñoz.

⁹⁹⁸ SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, p.21; SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.44.

⁹⁹⁹ APPV, Jaume Vinader, 9517, 26 de agosto de 1419: testamento de Jacme Vell, relojero de Nápoles.

¹⁰⁰⁰ SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, pp. 22-23.

¹⁰⁰¹ SANCHIS SIVERA, “Arquitectos y escultores...”, p.17.

¹⁰⁰² SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, p.12.

¹⁰⁰³ SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, pp. 10-11.

¹⁰⁰⁴ Se podría añadir, en Lérida, el espléndido ejemplo de los variados diseños que poseía Rotlí Gautier, inventariados por sus albaceas al legarlos a la fábrica de la Seu, y transcritos en un capítulo anterior de esta tesis.

¹⁰⁰⁵ SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.34.

geometriae se extiende también a la construcción y la talla en madera, ámbito de acción de otro oficio poderoso y organizado en la Valencia bajomedieval, el de los *fusters*¹⁰⁰⁶, tan heterogéneo como el de los canteros, es de suponer, en los diferentes grados de dominio de la traza.

Por último, es necesario revisar el asunto de los viajes como oportunidades para la transferencia del saber constructivo y, al hilo de esta consideración, apuntar la posibilidad de que se pudiera dirigir obra a distancia con el concurso de dibujos. Los desplazamientos de arquitectos para ver edificios y estructuras que pudieran servir de modelo a un proyecto en marcha están bien documentados en la Corona de Aragón. Bernat Dalguaire viaja en la primavera de 1346 junto a un ayudante a Aviñón y a otros lugares ‘per cerquar e veure obres’ que pudieran servirle en la construcción de la catedral de Tortosa (es el obispo de la diócesis y los canónigos del templo quienes costean el desplazamiento)¹⁰⁰⁷. De su periplo trae muestras a las que luego se volverá a hacer alusión. Pere Balaguer parte hacia tierras del Norte – Cataluña- en dos ocasiones, a las órdenes de dos patronos diferentes: en 1392 las autoridades municipales lo envían con el fin de que viera portales que pudieran servir de referencia para la construcción del de Serranos, y en 1414 el cabildo valentino sufraga los gastos de una expedición para ver campanarios, pendiente el de Valencia de acabarse¹⁰⁰⁸. Recorriendo el camino inverso en una cronología próxima, Bertomeu Gual y el carpintero Joan Anyugues viajan desde Barcelona para ver *lo simbori* de la catedral de Valencia (dieciocho días les lleva la visita, entre el 26 de abril y el 18 de mayo de 1418¹⁰⁰⁹; tal vez sea posible ver detrás de esto la larga mano del obispo Francesc Climent). Igual que los arquitectos, los dibujos también se movieron: una traza del puente de Gerona sobre el río Ter, por

¹⁰⁰⁶ Vid. para todo lo referente al *ofici* de *fusters*, la extensa y documentada tesis doctoral de Teresa IZQUIERDO ARANDA. *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* [Universitat de València, 2011].

¹⁰⁰⁷ ALMUNI BALADA, *La catedral de Tortosa...*, pp. 72-74 [citado en SERRA DESFILIS, Amadeo. “La arquitectura del tardogótico en la Corona de Aragón: intercambios y trayectorias”, en ALONSO RUIZ. *La arquitectura tardogótica...*, p.466].

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*, p.466. Vid. también Matilde MIQUEL JUAN. “Entre la formación y la tradición: Martí Llobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia”. *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, t.22-23 (2009-2010), pp. 13-44. La autora revisa de nuevo la documentación citada por Sanchis Sivera, pero apunta que la referencia que da el canónigo es incorrecta, lo que a su juicio no obsta para que efectivamente el desplazamiento de Balaguer tuviera lugar (p.27).

¹⁰⁰⁹ BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores...*, p.152.

ejemplo, se llevó a Valencia en 1446 para realizar una consulta¹⁰¹⁰; dos años antes, en 1444, el cantero Miquel Sánchez de Cuenca exige en Valencia, a través de la procuraduría del también cantero Gaspar Ferrando, residente en Orihuela, que Jacquet de Vilanes -antes habitante de la misma ciudad alicantina- le devuelva una ‘mostram unius tabernacle ab son legiment in pergameno’¹⁰¹¹. Hay que decir que en arquitectura el radio de desplazamientos en busca de modelos tiene un límite más o menos claro, que vendría a coincidir con el de los territorios de la Corona de Aragón, con Cataluña y el Sur de Francia como principales centros de referencia. Esto, desde luego, tiene más de determinismo geográfico que de voluntad política, y encuentra su explicación en la condición inmueble de los ejemplos que se quieren ver. En pintura, por ejemplo, el conocimiento de modelos foráneos tiene lugar de modo diferente. En primer lugar, es un arte mueble (lo son, al menos, algunas tablas y dibujos). Así, los desplazamientos no se hacían para ver obra, sino para formarse en un centro más activo e innovador que el de origen. La labor de los operarios extranjeros, en todo caso, constituía una muestra suficiente en lo que a aportes innovadores se refiere. Desde luego, los *afermaments* de aprendices forasteros también tenían lugar en el campo de la cantería. Después, los trabajadores se exponían a la movilidad aparejada inevitablemente a las fluctuaciones en el mercado laboral, rasgo común al resto de oficios artísticos (son frecuentes, por ejemplo, las menciones en la documentación a canteros castellanos, vizcaínos o franceses¹⁰¹²). A esto habría que añadir, sin embargo, otra clase de viajes profesionales -específicos de la cantería esta vez- orientados en concreto a ganar conocimiento a partir de la contemplación y el estudio de otras obras. Así, haría falta algún tipo de apunte para recordar las características principales, o los detalles, de alguna construcción a tener en cuenta (también es necesario apuntar, por otra parte, que no eran sólo viajes para ver estructuras acabadas, sino también para aprender tecnologías). Dalguaire y su ayudante traen ‘treelats i mostres’ a Tortosa

¹⁰¹⁰ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. “La traza de la torre campanario...”, pp. 10-11. Vid. también ZARAGOZÁ CATALÁN y GÓMEZ-FERRER. *Pere Compte...*, pp. 24-28.

¹⁰¹¹ APPV, Lluís Masquefa, n°22198, 26 de marzo de 1444. Es inevitable preguntarse por el significado de ‘legiment’. Consultado infructuosamente el diccionario de Alcover y Moll, cabe suponer que la palabra hiciera referencia a algún breve texto explicativo sobre las medidas o los particulares de la estructura. La noticia fue publicada, mientras se redactaba esta tesis, en ZARAGOZÁ CATALÁN y GÓMEZ-FERRER. *Pere Compte...*, p.219.

¹⁰¹² Vid. APARICI MARTÍ, Joaquín. “Obra en piedra. Maestros vizcaínos en la Plana de Castelló”. *Millars. Espai i història*, 29 (2006), pp. 113-150.

en 1346¹⁰¹³. Es una referencia inestimable, porque muestra de modo fehaciente que en estos viajes se generaba documentación gráfica que pasaba a formar parte del fondo de la fábrica. Sobre el valor de estos modelos son bien elocuentes las cláusulas contractuales que especifican que los diseños deben quedar en poder de los promotores, como sucede con las muestras dadas por Guillem Sagrera para la obra de la Lonja de Mallorca¹⁰¹⁴. A veces los indicios de que efectivamente estos apuntes tuvieron que existir los proporcionan las mismas obras: los remates de las torres de la catedral de Burgos, por ejemplo, parecen estar inspirados por las agujas de la catedral de Colonia, todavía sin terminar cuando Juan de Colonia llega a Castilla¹⁰¹⁵. Esto lleva a plantear la posibilidad de que los maestros foráneos no sólo visitasen la obra en construcción, sino que también tuvieran acceso a sus trazas, caso de no estar concluido el proyecto. Esta circunstancia merece ser contrastada con la idea que expone Ackerman sobre la arquitectura del Renacimiento: los edificios que estaban fuera del área de trabajo de un operario podían ser accesibles mediante la consulta de cuadernos de dibujos de sus colegas¹⁰¹⁶. Tal vez convendría no reservar esta circunstancia sólo para la praxis renacentista, habida cuenta de testimonios como los de Dalguaire, Pere Balaguer o Bertomeu Gual, si bien sería necesario aclarar dos extremos. Uno: los apuntes tomados durante los desplazamientos serían eminentemente para uso individual, lo que no excluye la elaboración de una serie gráfica de presentación para explicar al promotor que costea el viaje cuáles son las propuestas que se han visto fuera. Dos: el intercambio

¹⁰¹³ ALMUNI BALADA. *La catedral de Tortosa...*, pp. 72-74 [citado en SERRA DESFILIS, Amadeo. "La arquitectura del tardogótico en la Corona de Aragón: intercambios y trayectorias", en ALONSO RUIZ. *La arquitectura tardogótica...*, p.466].

¹⁰¹⁴ COLDSTREAM. *Medieval Architecture*, pp. 80-81. Se remite a Eugenio LLAGUNO y AMÍROLA. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*. Madrid (Imprenta Real), 1829, vol. I, p.96. Consultada esta referencia, no se ha encontrado ninguna prohibición que especifique que Sagrera no podía llevarse los diseños, tal y como sugiere Coldstream, sino tan sólo una cláusula bastante usual en los contratos de características similares: el maestro de obras debe acabar el proyecto según las muestras dadas y entregadas a los fabriqueros (doc. XXIX-2, p.277).

¹⁰¹⁵ YARZA y ESPAÑOL. "Diseño, modelo y producción industrial...", p.28: 'Se sospecha que Juan de Colonia, cuando llegó a España procedente de esa ciudad alemana, traía consigo algún dibujo o bosquejo de las agujas de la catedral de Colonia, sin construir aún, que le sirvieron de modelo para completar los esbeltos remates de las torres burgalesas.' Debiera confrontarse, entonces, la adaptación hispana con el proyecto gráfico de la fachada coloniense, que no se llegó a poner en obra.

¹⁰¹⁶ ACKERMAN. *Origins, imitation, conventions...*, p.4: 'They [the major architects] became familiar with monuments beyond their reach through the sketchbooks of their contemporaries, which had a wide currency and constituted the textbooks for architectural training ["Architectural Practice in the Italian Renaissance"]'.

de conocimientos entre profesionales tendría lugar antes mediante explicaciones verbales y apuntes que a través del préstamo de eventuales ‘cuadernos de arquitectura’¹⁰¹⁷.

La cuestión de los desplazamientos termina conduciendo, en última instancia, al problema de la dirección de obra a distancia. En muchas ocasiones se exige la presencia física del maestro en la cantería. Se puede señalar, al respecto, el contrato del campanario de Sant Feliu de Girona (1368), en el que se especifica que Pere Sacoma no se puede ausentar de la obra, a menos que esté trabajando en el puente sobre el río Ter. Aun en esta circunstancia, debería dedicar una hora a la supervisión del proyecto, dejando siempre al frente del mismo a un delegado¹⁰¹⁸. También se puede apuntar el caso de Andreu Julià, residente en Tortosa cuando se inician las obras del Campanar Nou de la catedral de Valencia (1380). La construcción está a su cargo, y se desplaza para dirigirla *in situ*. Ya se ha visto a Julià poner en acción sus habilidades con la traza por tres veces en relación a este encargo: con cuerdas de esparto, clavos y cañas, para plantear el edificio sobre el solar; en un dibujo sobre pergamino sufragado por el Cabildo; y en una era de Ruzafa para calcular la medida de los cimientos de la torre. Sin embargo, la presencia misma del maestro de obras en Valencia pudo dar lugar a un vacío en la dirección de otra cantería. El diseño de la catedral de Tortosa, fechado por Lluís i Guinovart entre 1379 y 1382, podría responder a esta mudanza de Julià. Tal y como se ha aventurado antes, el dibujo tal vez fuera una traza para Antoni Guarc, quien sí estaba trabajando entonces en la ciudad del Ebro. Si así fuera, el caso resultaría un ejemplo elocuente de la transmisión de un diseño arquitectónico, aunque se trataría sólo de dar unas trazas, no de dirigir una obra. Abordando esta cuestión, Francis Toker publicó en 1985 el estudio exhaustivo del contrato de la casa-palacio de los Sansedoni en Siena, fechado en 1340¹⁰¹⁹. Aunque el ejemplo antecede en varios decenios el ámbito cronológico de esta tesis, merece un

¹⁰¹⁷ COLDSTREAM. *Medieval Architecture*, pp. 80-81; BORGHERINI. *Disegno e progetto...*, p.26: ‘In conclusione, se è vero che analizando i disegni architettonici relativi al cantiere medievale a noi pervenuti si possono individuare tutte le diverse fasi dell’iter progettuale e costruttivo, non è però possibile affermare che ad ogni fase del progetto corrispondesse una sua rappresentazione grafica. Infatti la tradizionale trasmissione orale del progetto è ancora essenziale nel cantiere toscano per lo meno fino al XV secolo, soprattutto per la definizione dei dettagli costruttivi.’

¹⁰¹⁸ CHAMORRO TRENADO y ZARAGOZÁ CATALÁN. “La traza de la torre campanario...”, p.4.

¹⁰¹⁹ TOKER, Franklin. “Gothic Architecture by Remote Control: An Illustrated Building Contract of 1340”. *The Art Bulletin*, vol. LXVII, n.1 (marzo 1985), pp. 67-95.

comentario detenido, porque el texto de Toker se centra en el paso que media entre la concepción y la realización de una arquitectura gótica, asunto muy difícil de esclarecer en general. El autor encuentra evidencias de que algunos maestros se centraron en el diseño y supervisaron la obra básicamente a distancia (tanto a través de registros que documentan viajes como a través de elogios que aluden a esa capacidad de dirigir por control remoto)¹⁰²⁰. Propone también que esta habilidad, que implicaba en definitiva la liberación de la presencia cotidiana a pie de obra, fue un factor importante en la mejora de la consideración social de estos profesionales¹⁰²¹. El problema es que, a pesar de las evidencias documentales, la historiografía no ha sido capaz de encontrar un solo dibujo que sea considerado de manera incontrovertible ‘válido para construir’. Toker apuesta por asumir la veracidad de los datos de archivo y por tratar de encontrar qué es lo que hizo que algunos de los diseños arquitectónicos que han sobrevivido pudieran tener el valor de un plano para el constructor contemporáneo¹⁰²². La conservación de las capitulaciones de la obra sienesa, del edificio en sí y del alzado adjunto al contrato ha posibilitado la exploración de la función del dibujo de arquitectura a mediados del siglo XIV. La traza, a escala 1:48, está extensivamente anotada con numerales romanos. Las medidas verticales están apuntadas con esa misma orientación, al igual que las horizontales. Se supone que el diseño es copia de otro, más cuidado, que quedó en manos de los constructores¹⁰²³. En el contrato no se redunda en ninguno de los datos representados en el dibujo, sino que se añaden otros imposibles de expresar en un alzado, además de referencias a asuntos tales como los pagos o la duración de la obra. Los maestros contratados fueron Agostino di Giovanni, Agostino di Rosso y Cecco de Casino¹⁰²⁴. El primero coordinaría el proyecto, mientras que los segundos serían los supervisores de su realización. El

¹⁰²⁰ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.69.

¹⁰²¹ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.70.

¹⁰²² TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.71: ‘Despite a mass of textual evidence of Gothic architects working by remote control, scholars have yet to find a single incontrovertible example of a Gothic working drawing. Either every exemplar was consumed in the construction process, which is statistically untenable, or scholars have incorrectly defined what they are looking for. The conflict between the written and graphic documentation need not lead us to reject them both. The fact that Gothic drawings were less detailed than modern blueprints does not invalidate execution by remote control as a significant component of Gothic architecture. Rather than ignoring the textual evidence, we should accept it, and then ask what it was in Gothic drawings and the wider building process that made the drawings the equivalent of modern blueprints.’

¹⁰²³ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.72.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p.72.

padre de Agostino di Giovanni era un notable constructor sienés, y cabe ver la influencia de sus contactos en este encargo de los Sansedoni. Así, padre e hijo pudieron trabajar en él como favor a la poderosa burguesía local –era una empresa menor, al fin y al cabo-, y también como oportunidad para la especulación financiera, subcontratando a Rosso y Casino para contar con un margen de beneficio mayor¹⁰²⁵. Al margen de estas estrategias de mercado, Toker responde a la cuestión del paso de la Geometría –diseño- a la Aritmética –elevación de la estructura- con unos conceptos que él estima claves: la escala y el cálculo *ad triangulum* y *ad quadratum*¹⁰²⁶. Eso es lo que ha llevado a afirmar que los edificios góticos, concebidos en soledad o con la ayuda de unos pocos colegas, hablan un lenguaje cerrado, mientras que las construcciones renacentistas, proyectadas en diálogo con un patrono instruido, tratarían de incluir al observador en la génesis misma del diseño¹⁰²⁷. Malvina Borgherini también revisa la traza de la casa-palacio Sansedoni¹⁰²⁸, junto al proyecto de una torre para el municipio cercano de Montalceto¹⁰²⁹. Su consideración de los dibujos arquitectónicos bajomedievales, no obstante, es diferente a la de Toker. Para Borgherini todos ellos tienen una característica en común: ‘rappresentano complessi edilizi nel loro insieme, a volte con un numero variabile di indicazioni di misura o di materiali, ma non descrivono il particolare architettonico o costruttivo in modo così dettagliato da permetterne la realizzazione’¹⁰³⁰. Para el ámbito geográfico y la cronología que abarca esta tesis no se tiene noticia, hasta la fecha, de una serie como la presentada por Toker. Si apareciera un ejemplo comparable, sería conveniente tener presente la definición

¹⁰²⁵ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.80: ‘Their modern title [refiriéndose a Giovanni di Agostino y a Agostino di Giovanni] would be *impresario*, as contractors are called in Italy today; like their modern counterparts they would have coordinated arrangements, finished or solicited a design, and provided capital and workmen. Masters Agostino and Giovanni thus practiced architecture under three different roles in their careers: as contractors or the silent partners of contractors in private commissions; as salaried employees for specific state or church projects; and as consultants paid by retainer under long-term contracts. In the group of four masters signing the Sansedoni contract we have an excellent case of the Pugin/Viollet-le-Duc stereotypes of those masters who design and those who build. Yet all four masters were also the sons of building masters, and one’s overall impression from the contract is not of their fragmentation but of their cohesion despite differences in professional status.’

¹⁰²⁶ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.82.

¹⁰²⁷ TOKER, “Gothic Architecture by Remote Control...”, p.84.

¹⁰²⁸ BORGHERINI. *Disegno e progetto...*, pp. 126-139.

¹⁰²⁹ *Ibidem*, pp. 141-153.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p.17.

de dibujo técnico que plantea Lefèvre¹⁰³¹: este tipo de trazas deberían estar vinculadas con cambios en la división del trabajo, en la transmisión de conocimientos, en el aprendizaje, en el mismo *corpus* de saber que se transfiere, y en la percepción social de la tecnología, que pasa a ser un asunto de interés común. Que un solo diseño sea síntoma claro de tantos cambios es difícil, aunque tal vez contrastando documentación gráfica y documentación archivística pueda llegarse a alguna conclusión significativa en alguno de los aspectos señalados. No debe perderse de vista, de todas formas, que no todo es novedad: la construcción bajomedieval hereda técnicas y modos de representación del mundo antiguo a través de muy diversas vías, aunque genere también novedades como el baivel, la plantilla, tal vez la cercha y la doble proyección ortogonal¹⁰³².

Sólo resta precisar que a lo largo de esta reflexión sobre el dibujo arquitectónico se ha procurado contrastar sistemáticamente las aportaciones bibliográficas y las consideraciones suscitadas a partir de éstas con lo que se conoce de la menestralía valenciana entre 1370 y 1450, en la medida de lo posible¹⁰³³. Se ha podido reunir un número significativo de restos materiales (la ‘mostra de pináculo gótico’ del Museo Municipal, las trazas en yeso del castillo de Benisanó) y de indicios documentales (invocados a partir de los registros de archivo) que ilustran la práctica del dibujo arquitectónico en Valencia en la cronología que abarca esta tesis. Otro asunto es que resulte difícil conciliar la intensa actividad gráfica que se intuye tras ciertos proyectos con las escuetas cláusulas que regularon momentos clave de la

¹⁰³¹ LEFÈVRE. *Picturing Machines...*, pp. 3-4: ‘First, technical drawings were connected with new forms of division of labor characteristic of some of the new high-tech production sectors. [...] Second, technical drawings were connected with new forms of knowledge propagation brought about by the new production sectors of advanced technology. [...] Third, and in close relations to this, technical drawings were connected with new forms of learning and instruction that developed along with the new high-tech production. [...] Fourth, technical drawings also were closely related to fundamental changes in the body of practical knowledge induced by the advanced production sectors. [...] Fifth, technical drawings were connected with the establishment of technology as a matter of public interest.’

¹⁰³² CALVO y ROS. “Los instrumentos de los canteros...”, pp.426-427: ‘Hemos visto a lo largo de este recorrido que algunas técnicas o instrumentos, como la escuadra de dos brazos, la práctica de trazar a tamaño natural en el suelo o la forma material de los instrumentos de labra, pasan limpiamente de la Antigüedad al Renacimiento, atravesando el periodo medieval sin sufrir cambios significativos a lo largo de la Edad Media. Otros, como las escuadras de tres brazos, la saltarregla o los modelos, son instrumentos antiguos que parecen desaparecer en la época medieval, para ser redescubiertos por el Renacimiento. En cambio, el baivel, la plantilla, quizá la cercha y sobre todo la doble proyección ortogonal, aparecen en la Baja Edad Media y se siguen empleando en el Renacimiento’.

¹⁰³³ Una buena panorámica de la cuestión, que examina también otros vectores de la transmisión del conocimiento arquitectónico, en Amadeo SERRA DESFILIS. “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (2012), pp. 163-196.

vida de maestros bien conocidos, como sus disposiciones testamentarias. Es el caso de Francesc Canals¹⁰³⁴, *mestre d'obra de vila*, y, sobre todo, de Martí Llobet¹⁰³⁵. Los testamentos –inéditos– de estos dos maestros están consagrados a regular su sepultura, sus ritos funerarios y el reparto de sus bienes, sin mención alguna a su utillaje profesional. Canals, en sus últimas voluntades (sin cancelar), dispone su enterramiento en el claustro del monasterio de Predicadores de Valencia, en la fosa donde reposan también sus padres. Nombra albaceas a su mujer, Isabel¹⁰³⁶, y al subvicario de la capilla de San Pedro de la Catedral. Especifica las misas que deberán celebrarse en sufragio de su alma y lega varias cantidades al bacín de diversas iglesias de la ciudad. Deja también a su nieta Catalina cien florines que percibirá cuando contraiga matrimonio (herencia ésta sujeta al cumplimiento de diversas condiciones). El heredero parece que es su hijo, Pau Canals. El testamento de Llobet está cancelado. El maestro de la Seu dispone su sepultura en el monasterio de San Francisco de Valencia, en la fosa en la que reposan sus padres, Joan Llobet y Francesca. Los albaceas son Pere Romeu, canónigo de la Catedral, y Dionís Cervera, notario, de acuerdo con Francesca, esposa de Llobet, quien también es usufructuaria de sus bienes hasta la mayoría de edad de los herederos, que son sus hijos Miquel, Joan, Jaume y Caterina (también se contempla la eventualidad de un nacimiento póstumo). Los oficios religiosos en memoria de Llobet se celebrarán según la voluntad de sus albaceas, y las treinta y tres misas de San Amador se encargarán al Monasterio de Santa María de Jesucristo (aunque su primera intención parece ser que fue la iglesia de Alboraya, ya que el nombre de esta localidad de la huerta de Valencia aparece tachado). Lega a cada bacín de pobres vergonzantes de las doce parroquias de la ciudad siete florines. Si los herederos muriesen, la esposa de Llobet se quedaría con su dote y los albaceas distribuirían los bienes del difunto entre los huérfanos, los pobres vergonzantes, y otras causas pías. Francesca queda como administradora de la herencia, siempre que no vuelva a contraer matrimonio.

¹⁰³⁴ APPV, Lluís Despuig, n°22028, 20 de abril de 1439.

¹⁰³⁵ APPV, Lluís Despuig, n°22028, 15 de julio de 1439.

¹⁰³⁶ La mujer de Canals testó unos meses antes que su marido, el 26 de diciembre de 1438 (APPV, Lluís Despuig, n°22028, 26 de diciembre de 1438).

5.5. NOTA EXPLICATIVA: NOCIÓN DE COPIA, OBSERVACIÓN DEL NATURAL, Y FUNCIÓN DE AMBOS TANTO EN EL APRENDIZAJE COMO EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL.

‘Siccome dalle fattezze, dalle inclinazioni, e da’ costumi ritraggono la somiglianza de’ loro genitori i figliuoli naturali; e così e non altrimenti addivene negli allievi di ogni professione, che sono i figliuoli, per così dire, artificiali, perché non solo le fattezze, cioè la maniera d’operare esprimono il maestro che loro insegnò, ma ancora i costumi, i concetti, l’opinioni, e l’usanze medesime, che ebbe quello in proprio, avendole imbevute con la disciplina, che da esso impararono, secondo quel nostro volgare proverbio, che a chi usa andar col zoppo, si appicca di quel modo di camminare.’

Filippo Baldinucci, *Notizie de’ professori di disegno da Cimabue in qua* [1681].¹⁰³⁷

La cita anterior, referida al virtual magisterio de Cimabue sobre Giotto, Oderigi de Gubbio y Dante, expresa muy bien la naturaleza de la relación maestro-discípulo en los oficios artísticos antes de la eclosión del gusto por la originalidad propio de la Edad Contemporánea. Las líneas precedentes, aun siendo escritas a fines del Seiscientos por Baldinucci, bien conocido por la historiografía artística como uno de los primeros y más eximios émulos de Vasari, son perfectamente válidas para ilustrar el estrecho vínculo que une a un artesano con su ‘progenie artificial’ (en estos términos define el autor florentino esta clase de filiación, comparándola a la procreación misma). Asumiendo ya la existencia de una amplia casuística en lo que a los procesos de aprendizaje se refiere (contratos o acuerdos verbales; tirocinios de ciclo corto, medio o largo; retribuciones variables; posibilidades de trabajo posterior), el sistema de la díada y la inmersión temprana en el medio laboral debieron favorecer, con seguridad, la aprehensión no sólo de técnicas y formas, sino también de una particular manera de entender el oficio propia del maestro y de su taller. Tal vez este último marchamo, más que la habilidad manual, estuviera en el origen de algunos encargos, ya que haber aprendido en determinado obrador podía ser una garantía que asegurase el cumplimiento de plazos, el empleo de buenos materiales y la honestidad en el trabajo.

Adoptando una perspectiva más general del problema, en la tratadística, en la documentación, y en el mismo *corpus* de obras 1370-1450, la noción de copia

¹⁰³⁷ Citado por Gaspare DE FIORE. *I modelli di disegno nella bottega del Rinascimento*. Milán (Fabbri Editori), 1984, p.20.

no parece rechazable *per se*¹⁰³⁸. Constituye, antes, un referente que asegura la calidad material y estética del resultado final. El asunto no radica en reproducir una pieza más o menos fielmente, o en inspirarse en ella, sino en qué objetos se escogen como modelo. En capítulos anteriores ya se ha considerado detenidamente la cuestión de las alusiones a otra obra en los contratos artísticos, por lo que no se precisa una explicación que redunde en ello. Inès Villela-Petit, en su estudio sobre el Gótico Internacional en Francia, reflexiona sobre el asunto de la copia en el arte bajomedieval llegando a conclusiones que se estiman aquí muy valiosas. En primer lugar, se encarga de disociar las ideas de novedad conceptual y calidad artística, tan ligadas en la producción artística de la centuria pasada y en la de la presente¹⁰³⁹. Después, aclara que copiar no significó en la mayoría de casos reproducir de modo idéntico, sino respetar un mismo tema, una misma composición, un estándar de calidad o el espíritu original del referente¹⁰⁴⁰. Por último, la autora define la copia (y esto se considera aquí una aportación verdaderamente sustancial a la investigación) como un medio consciente de perfeccionamiento y renovación¹⁰⁴¹. En efecto, el *renvoi* a otra obra en un encargo, o la copia de piezas por parte de un aprendiz o

¹⁰³⁸ Una panorámica general sobre la cuestión, desde una perspectiva distinta a la de esta tesis, en PÉREZ MONZÓN, Olga. “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (2012), pp. 85-121; vid. también MORALEJO, “Modelo, copia y originalidad...”.

¹⁰³⁹ VILLELA-PETIT. *Le gothique international*, p.37: ‘La corrélation qu’on tend à faire entre nouveauté conceptuelle et qualité artistique, en partie factice, ne s’applique guère aux époques anciennes.’

¹⁰⁴⁰ Ibidem, p.37: ‘Pour autant, il ne s’agit pas d’exécuter des reproductions à l’identique, mais plutôt de respecter un sujet, une composition, la qualité et l’esprit général du modèle.’

¹⁰⁴¹ Ibidem, p.38: ‘La copie apparaît comme un moyen conscient de perfectionnement et de renouvellement.’ Una visión complementaria, en Arturo Carlo QUINTAVALLE. “Medioevo: i modelli, un problema storico”, en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.). *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Parma, 27 settembre-1° ottobre 1999 [I Convegni di Parma, 2]*. Parma (Electa), 2002, p.11: ‘Il problema dell’uso di modelli, e quindi anche della citazione, è un’altra questione che forse rende meno facilmente comparabile la produzione medievale con quella moderna oppure contemporanea, infatti per noi, dopo il secolo dei lumi e il romanticismo, la citazione senza indicare le fonti, la copia di intere parti di un testo precedentemente pubblicato assume l’aspetto di un furto; per l’età medievale invece l’uso di un testo antecedente è la prova di una continuità storica e della volontà di chi scrive di dignificare il proprio testo con quello o quelli che sono stati scritti prima. Insomma la citazione, la ripresa nei testi letterari di ogni tipo, è la prova che questi testi rappresentano la continuità e l’inverarsi delle stesure precedenti.’ Y otra cita en consonancia con lo anterior, en Jonathan J. G. ALEXANDER. “Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts”, en *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions [Studies in History of Art, volume 20]*. Washington (National Gallery of Art), 1989, p.61: ‘Medieval art looked at from one point of view is very much concerned with models, with copying, and with patterns of expectation. [...] From another point of view, however, medieval art seems almost incapable of direct copying. Variations of style and content are constantly introduced. In book illumination facsimile copies are so rare that in each case they require special explanations. The majority of images can be considered, therefore, to be both copies and variations.’

de un menestral ducho en el oficio (ya fuera con voluntad didáctica, ya fuera como parte de un memorándum formal), no debió entenderse como un ejercicio servil o como un síntoma de escasa capacidad imaginativa por parte del operario en cuestión, sino como la proposición de un parangón con el que medirse y al que, en ocasiones, superar. Así, este acto de *imitatio* es también un acto de asociación deliberada con determinada tradición profesional, escogida por el artista o por el comitente, con todas las implicaciones de semejante elección¹⁰⁴².

El dibujo del natural-----

Resulta claro que el dibujo fue uno de los principales medios que posibilitó la transmisión de modelos, tanto en el aprendizaje como en la práctica de un oficio. En ocasiones se ha magnificado su función en la didáctica del arte renacentista, confundiendo tal vez esta utilidad, importante tanto antes como después del siglo XV, con el valor intelectual que se quiso dar al diseño en ese tiempo. De esta manera, es posible afirmar que, igual que en el Renacimiento existieron todas las premisas para que el dibujo aprendido de los maestros fuera el perno alrededor del cual giró la enseñanza en los talleres de la época¹⁰⁴³, en los años cercanos a 1400 no hay argumentos para negar que esta circunstancia se diera igualmente, aun sin las connotaciones que adquirió después. De hecho, Cennini, fuente indispensable para el estudio de la pintura bajomedieval, dedica una notable atención en su tratado tanto a la selección como a la obtención de modelos. Huelga decir que es tan necesario citar al pintor de Colle Val d'Elsa como interpretar su figura y la naturaleza de su tratado. En otro punto de esta tesis ya se ha especificado que Cennini en realidad recoge y codifica la tradición post-giottesca, aprendida en el taller de los Gaddi, y próxima al ocaso a fines del siglo XIV. El autor se identifica a sí mismo al principio de su libro como miembro de esa estirpe artística, y afirma

¹⁰⁴² Vid. ACKERMAN. *Origins, Imitation...*, p.137: 'Imitation stressed community, the solidarity that the maker of the present experiences with his ancestors and teachers -ancestors whom he engages in a contest of skill and imagination. No major writer of the ancient or Renaissance worlds meant it to promote the sort of frozen authority we call academic.' Aunque el autor se refiera sobre todo al arte renacentista, la cita es útil para explicar la cercana y profunda relación -emotiva y racional- que se mantenía con el modelo antes del academicismo.

¹⁰⁴³ DE FIORE. *I modelli...*, p.11: 'Ci sono tutte le premesse perché il disegno imparato dai maestri diventi il perno attorno cui ruoti la didattica delle botteghe del Rinascimento.'

orgullosamente que aprendió durante doce años al lado de Agnolo, quien a su vez se curtió en el oficio con su padre, Taddeo, discípulo de Giotto. Cennini afirma sin reparos en varias ocasiones que no ha de avergonzarse al aprendiz copiar y observar a los grandes maestros¹⁰⁴⁴, pero advierte del riesgo de multiplicar los referentes formales (así sólo se llegará a ser un '*fantastichetto*': el alumno debe copiar siempre lo mejor y más famoso, pero no diversificar en exceso sus fuentes, ya que no asimilará ningún estilo concreto, porque cada uno de ellos 'se le disipará en la mente')¹⁰⁴⁵. De modo bien significativo, sin embargo, el pintor toscano recomienda inspirarse, por encima incluso de los grandes maestros, en el natural: 'Escucha: la mejor guía que puedes tener y el mejor timón es el dibujo del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y a ello encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a sentir algo al dibujar'¹⁰⁴⁶. La cita ha sido considerada habitualmente más como una anomalía en el contexto del tratado que como un consejo derivado de la práctica artística real. Se han buscado las explicaciones más variopintas para esta indicación de Cennini, justificándola incluso como una referencia - tan obligatoria como teórica- a la perdida tradición de la pintura griega clásica, caracterizada por su sobresaliente capacidad para imitar la realidad (Zeuxis y los pájaros), y evocada en ocasiones en los textos del incipiente humanismo italiano de aquellos años. La razón de este descreimiento estriba en el examen de la pintura post-giottesca utilizando parámetros equivocados, a la

¹⁰⁴⁴ CENNINI. *Il libro...*, pp. 149-150 (Capitolo CXXII: 'Come principalmente si disegna in tavola con carbone e raferma con inchiostro').

¹⁰⁴⁵ Ibidem, p.80 (Capitolo XXVII: 'Come ti de' ingegnare di ritrarre e disegnare di meno maestri che puo'). PROCACCI, en un trabajo sobre el dibujo en la didáctica y en la práctica artística según Cennini, cita la versión original del texto: 'Avendo prima usato un tempo il disegnare, come ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affaticati e diletati di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri; e se se' in luogo dove molti buon maestri sieno stati tanto meglio a te. Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il miglior e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perochè se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai e verrai per forza fantastichetto per amor che ciascuna maniera ti stracerà la mente. Ora vuo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguiti l'andar d'uno per continuo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te intervverrà che, se punto di fantasia la natura t'arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perchè la mano, lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina' [Ugo PROCACCI. "Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opera d'arte nella testimonianza del Cennini", en LAVIN, I.; PLUMMER, J. (eds.). *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. Nueva York (New York University Press), 1977, pp. 360-361].

¹⁰⁴⁶ CENNINI. *El Libro...*, p.56: 'De cómo debes, más que de los maestros, copiar continuamente del natural' (vid. la versión original en CENNINI. *Il libro...*, p.81 (Capitolo XXVIII: 'Chome sopra i maestri tu dei ritrarre sempre del naturale, con chontinuo uxo').

búsqueda de un naturalismo que no estaba entre las prioridades del arte coetáneo. Aquí se estima que las palabras de Cennini, por el contrario, merecen ser consideradas con atención, y complementadas con el estudio de otros capítulos del tratado que se ocupan minuciosamente de la recreación de formas tomadas de la naturaleza¹⁰⁴⁷. Dos son las cuestiones que debieran tenerse en cuenta, en lo que a la cita anterior respecta: el dibujo del natural aventaja a cualquier otro (esto incluiría las obras de los grandes maestros que antes se han propuesto como modelos preferentes); y a esta clase de práctica debe dedicarse el alumno ‘con todo el ardor de su corazón’ (*‘sotto questo cuore ardito’*), especialmente cuando empieza a ‘sentir algo al dibujar’ (*‘spezialmente chome inhominci ad aver qualche sentimento nel disegnare’*). Si la primera frase es una rotunda afirmación de la superioridad del dibujo a partir del natural, la segunda es un precioso indicio de la dimensión emotiva de la práctica artística en torno a 1400. La prescripción de dedicarse con empeño -o ‘ardor de corazón’- a aprender el oficio no es cosa sorprendente, pero sí lo es la declaración explícita de que en algún momento ‘se empieza a sentir algo al dibujar’. Esto es excepcional en esa cronología y en ese género de escritos, ocupados preferentemente en la transmisión de recetas (sobre todo, cómo fabricar colores), y no en la explicación de las técnicas de trabajo (Cennini en este aspecto sí constituiría un caso bastante poco frecuente)¹⁰⁴⁸, o en la consideración de emoción alguna. De entre la amplia variedad tipológica de dibujos

¹⁰⁴⁷ Por ejemplo, el capítulo LXXXVIII (‘Del modo de copiar una montaña del natural’), o los capítulos CLXXXI-CLXXXVI (‘De la utilidad de realizar vaciados del natural’, ‘De qué forma se consigue un vaciado del natural del rostro de un hombre o una mujer’, ‘De qué forma se le permite respirar a la persona de cuyo rostro se quiere hacer un vaciado’, ‘De cómo se vierte el yeso sobre el rostro, cómo se retira el molde, se conserva y cómo se vierte metal en él’, ‘Te enseñaré cómo vaciar un desnudo entero de hombre o mujer, o un animal y reproducirlo en metal’, ‘De cómo puedes hacer un vaciado de tu propia persona y luego fundirla en metal’) [cfr. la edición del texto original en CENNINI. *Il libro...*, pp. 129, 204-210].

¹⁰⁴⁸ Vid. una cita muy elocuente sobre la cuestión, aunque demasiado larga para reproducir aquí, en SCHELLER. *Exemplum...*, p.20. El autor propone el empleo en la pintura de materiales costosos que hay que manejar con cuidado como explicación de este evidente escoramiento hacia la fabricación de colores en la tratadística medieval. De nuevo, hay que apuntar que lo que no está en contratos de aprendizaje ni en tratados ha de aprenderse con la práctica. Se explican así de manera razonablemente fácil algunos interrogantes planteados por la historiografía (BINSKI. *Artesanos medievales...*, p.55: ‘Sorprendentemente, se sabe muy poco acerca de cómo aprendían los pintores a componer imágenes de diversa complejidad, cómo aprendían y retenían el conocimiento de las convenciones pictóricas y cómo aprendían hasta qué punto la innovación era posible o deseable’). Vid. además ALEXANDER. ‘Facsimiles, Copies...’, p.63: ‘Medieval writings on art are overwhelmingly concerned with two matters. The first is the value and qualities of the materials used in particular works of art. The second is the technical virtuosity and skill of the artist.’

bajomedievales¹⁰⁴⁹, los estudios del natural resultan particularmente sugestivos e intrigantes. En primer lugar, su misma identificación es difícil. Fuera de los casos más evidentes (algunas muestras del cuaderno de dibujos de Giovannino de'Grassi, por ejemplo, o del de Pisanello, o de algunos ejemplares toscanos o lombardos fechados entre fines del siglo XIV y el primer tercio del XV), es arriesgado atribuir esa condición a cualquier dibujo con algún rasgo de verismo. Durante la Baja Edad Media (no sólo en este periodo, pero también en éste), entre la mirada del dibujante y la obra en la que éste trabajaba medió casi siempre un código formal que solía ser ajeno a la reproducción exacta de las formas naturales. Esta distancia puede ser interpretada como una elisión total y deliberada de la observación de la realidad, o sólo como una guía del oficio que no impidió recurrir a la contemplación de la naturaleza cuando así se estimaba conveniente (recuérdese, a este respecto, algún soberbio esbozo del reverso del retablo de Púbol).

En la Corona de Aragón se cuenta con una serie documental de notable interés en lo que a la reflexión sobre el dibujo del natural se refiere. Mathieu Heriard Dubreuil, en el anexo de su obra sobre la pintura del gótico internacional en Valencia, incluye tres noticias sobre Jacques Coene¹⁰⁵⁰. Se trata de tres cartas de Juan I a su emisario el vizconde de Roda para que haga venir a Coene desde París, enterado de la buena fama de éste por sus bordadores brabanzones, para quienes el pintor debía dibujar. La primera carta, fechada el 2 de diciembre de 1388 en Monzón¹⁰⁵¹, informa de que el rey tiene a su servicio 'assats abtes brodadors' que trabajan continuamente en los ropajes que el monarca estrenará para la Pascua Florida, ocasión en la que pretende dejar el duelo por su primogénito Jaime, muerto en 1388, y vestirse más espléndidamente que nunca. El problema que expone al Vizconde es que le faltan 'mostres e divises novelles', por lo que le manda que haga hacer un libro en el que 'ne havia de diverses maneres e de les pus belles e pus estranyes e plasents que esser puxen', y que se lo envíe tan pronto como pueda (repárese aquí en los adjetivos que escoge el Cazador para explicar

¹⁰⁴⁹ SCHELLER (*Exemplum...*, p.22) establece una tipología de dibujos bastante útil: 'drawings by apprentices, autonomous drawings, nature studies, creative sketches, preparatory drawings, working drawings, copies, and models'.

¹⁰⁵⁰ HERIARD DUBREUIL. *Valencia y el gótico internacional...*, anexo V, pp. 166-168 (mención en el texto en la p.139).

¹⁰⁵¹ Ibidem, pp.167-168 [publicada por primera vez en A. RUBIÓ I LLUCH. *Documents per la Història de la Cultura Catalana Mig-eva*. Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), 1908, vol. II, p.311].

cómo quiere que sean las ornamentaciones de su ropa: ‘belles’, ‘estranyes’ e ‘plasents’). Además, ordena que Roda haga todo lo posible para que Jaco Tormo, del que dicen que es pintor competente, vaya a su servicio junto a dos ayudantes. Cada uno de ellos cobraría dos florines de oro al día. También precisa que el de Roda intente reclutar a Tormo pagándole una cantidad menor, si fuera posible. En la segunda carta, del 20 de febrero de 1389¹⁰⁵², el rey cuenta que ya tiene tres bordadores de Brabante a su servicio, de los que parece estar satisfecho. Pide al Vizconde que cuando vaya a París contrate al pintor Jaco Tuno, del que los bordadores anteriores dicen que es ‘fort abte’. El monarca requiere a Tuno con cierta urgencia, prometiendo estipendios parecidos a los de los brabanzones. Por último, la tercera misiva se escribió el 16 de marzo de 1389 en Barcelona¹⁰⁵³. Juan I supone ya al Vizconde camino a París desde Aviñón. Le reitera que necesita un buen pintor para sus bordadores, y que éstos dicen que en París hay uno ‘fort abte’ llamado Iaco Conno (en realidad, se trata de una reexposición del asunto de la segunda carta). Manda a Roda que se entreviste con él, y que compruebe viendo su obra si es tan bueno como dicen y, especialmente, que se asegure de que ‘sapia ben formar e propriament divisar figures de persones; e semblar fisonomies de cares’. Si es así, debe tratar con él la manera de que entre al servicio del monarca, prometiéndole los mismos honorarios que acostumbran a percibir los bordadores de la Corte. Si por cualquier circunstancia Roda no pudiera reclutar a Conno, debía procurarse el mejor pintor que tuviera a su disposición, ya que el rey tenía gran necesidad de ello. Obviando la teoría que, en virtud de estas cartas, Heriard Dubreuil establece sobre la presencia de Coene en Valencia, es interesante considerar el requisito de que el pintor francés ‘sapia ben formar e propriament divisar figures de persones; e semblar fisonomies de cares’. Desde luego, hay que proceder con cautela en lo que se refiere a la interpretación de textos medievales, y no hay que forzar las fuentes para que digan lo que el investigador desea oír. Sin embargo, resulta muy difícil sustraerse a la sugestión de estas palabras. ‘Ben formar e divisar figures de persones’ no tiene por qué tener relación directa con el dibujo del natural, puesto que los cuadernos de modelos ca. 1400 dan cumplida cuenta de

¹⁰⁵² Ibidem, p.168 [publicada por primera vez en J. PUIGGARÍ. ‘Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento’, en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III (1880), p.79].

¹⁰⁵³ Ibidem, pp. 166-167 [publicada por primera vez en J. M. MADURELL I I MARIMÓN. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X (1952), doc.490, p.89].

figuras que podían tomarse como referente, pero la utilización del verbo ‘resemblar’ para referirse a lo que Coene debía saber hacer cuando trabajase sobre un rostro, es muy llamativa. Según el *Diccionari* de Alcover, ‘*ressemblar*’ significa, en su primera acepción ‘*tenir semblança*’, y en una segunda, propia del catalán antiguo, ‘*imitar*’. Lo que Juan I estaba demandando, pues, era un pintor que supiera reproducir con fidelidad ‘fisonomies de cares’, esto es: rasgos concretos de rostros humanos. Es difícil aseverar si esto equivale a saber hacer un retrato del natural, aunque hay buenos argumentos para inclinarse por una respuesta afirmativa. En todo caso, la exigencia del monarca descubre que la verosimilitud era un valor apreciado en la pintura que se comisionaba en la corte catalano-aragonesa a fines del siglo XIV¹⁰⁵⁴. Si el vizconde de Roda hubiera cumplido con éxito la misión que le encomendó el rey, Coene habría trabajado en algún dominio de la Corona, si bien no hay motivo alguno para suponer que Valencia fuera el lugar al que arribó finalmente el pintor (si lo hubiera hecho se hubiera encontrado con un panorama pictórico bastante inhóspito –o lleno de oportunidades, según se mire–: en la ciudad, entre 1388 y 1389, no están documentados Sas, Starnina, Alcanyís o Nicolau; todavía era el tiempo de Llorenç Saragossà y de Francesc Serra II). Por lo apurado de las fechas –la última carta es de mediados de marzo– todo apunta a que el reclutamiento de Coene es un asunto independiente del envío del repertorio decorativo que el monarca necesitaba para completar la vestimenta que quería estrenar en la Pascua de 1389, pretendiéndose así que el artista estuviera al servicio de Juan I durante más tiempo del que pudiera exigir la renovación del guardarropa regio.

El único estudio que afronta específicamente la cuestión del estudio del natural en un ámbito geográfico muy próximo al de esta tesis es el artículo que Josep Gudiol i Cunill publicó en *Vell i Nou* hace ya casi un siglo¹⁰⁵⁵. El autor, indagando en la pintura gótica catalana, señala que los temas preferentes en los que los retablistas desplegaron su habilidad en la recreación de lo real fueron los episodios de tormento y escenas domésticas, en natural correspondencia con su

¹⁰⁵⁴ Vid. Miguel FALOMIR FAUS. “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del ‘pintor de corte’ en la España Bajomedieval”. *Boletín de Arte*, nº17 (1996), pp. 177-195. En el texto se citan numerosos ejemplos de esta preocupación de los monarcas aragoneses por la verosimilitud en la representación plástica de sus personas (esp. pp. 183-187).

¹⁰⁵⁵ Josep GUDIOL I CUNILL. “L’estudi del natural en la pintura gòtica catalana”. *Vell i nou*, vol. I, nº9 (diciembre de 1920), pp. 289-296.

‘ingènua determinació en reproduir coses vistes’¹⁰⁵⁶. No obstante, Gudiol, matiza, con prudencia, que tales imágenes no han de interpretarse como una fotografía que dé idea cabal de la vida en aquel tiempo, sino como una combinación que el pintor componía a conciencia a partir de todo aquello que le parecía pintoresco, fascinante y extraordinario, incluyendo lo foráneo. En esta exploración directa del entorno serían importantes los cuadernos o carpetas de dibujos, donde se supone que cabrían los estudios del natural. El presbítero vicense cita, además del álbum de Villard de Honnecourt, algunos ejemplos derivados de la documentación valenciana, como los casos de Jaume del Port y de Joan Vicent, revisados ya en capítulos precedentes de esta tesis. Añade además una noticia, comunicación verbal de Sampere i Miquel, que se refiere a Joan Paiva. Éste, en 1459, se dirige a su coterráneo Blasco Fernández, quien se encontraba en Tortosa, y le da poderes para que pida a Joan Fuster *quosvis libros sive papíreos de mostres*, entre otros objetos de su propiedad. Se trata de un curioso asunto que puede compararse con la procuraduría dada en Valencia en 1444 por el cantero Miguel Sánchez de Cuenca, con el objeto de que Gaspar Ferrando recupere una *mostra* suya en poder de Jacquet de Vilanes, el cual residía en ese momento en Orihuela. Gudiol concluye su artículo con una referencia a la influencia flamenca en la obra de Lluís Dalmau, a la que sorprendentemente apela como muestra de la particular concepción de originalidad artística que se tenía en aquellos años, y no como la causa de un pionero retrato *more nordico* de los consellers barceloneses, ejemplo sobresaliente del estudio del natural en la pintura gótica catalana.

Es pertinente ahora proponer el examen de otra aportación significativa a la investigación sobre la cuestión de la copia del natural en la Baja Edad Media. Jean Givens consagra todo un volumen a la observación y la práctica artística en el Gótico¹⁰⁵⁷, si bien su estudio se concentra sobre todo en Inglaterra y Francia entre 1200 y 1325, con alguna alusión ocasional a Italia. En primer lugar, la autora afirma que las fuentes visuales empleadas en la confección de obras en esa cronología derivaron más de un conocimiento directo de la realidad que de la contemplación

¹⁰⁵⁶ Ibidem, p.289.

¹⁰⁵⁷ Jean A. GIVENS. *Observation and Image-Making in Gothic Art*. Cambridge (Cambridge University Press), 2005.

de otras imágenes¹⁰⁵⁸. A continuación, establece una valiosísima distinción entre arte naturalista y arte descriptivo, y deshace el error de juzgar el grado de conocimiento de la realidad de un artífice en función de la adscripción de su producción a una categoría u otra. Givens trabaja desde la perspectiva que concibe las imágenes como ‘contenedoras’ (y potenciales transmisoras, entonces) de información. Así, equipar el empirismo al naturalismo es una falacia engañosa. El segundo sería un particular método de trabajo, no un síntoma del primero. Los detalles descriptivos sí constituirían una prueba más fiable de observación directa, aunque se encuentren incluidos en una representación que pudiera calificarse como ‘poco realista’¹⁰⁵⁹. Esta teoría supone un giro copernicano en la consideración del asunto que se viene tratando. Podría pensarse que consiste en una fútil cuestión terminológica que podría despacharse pronto, pero la hipótesis de Givens tiene un calado más hondo, ya que supone extender el radio de búsqueda de pruebas que evidencien el estudio del natural a obras que en principio se habrían desestimado como potenciales fuentes de información, al no participar de un código formal próximo al naturalismo. De todas maneras, Givens, siguiendo a Scheller, también considera válidos otros indicios bien conocidos por la historiografía: el característico aspecto de algunas plantas o animales que denota el empleo como modelos de ejemplares secos o muertos, o la particular preferencia por las vistas de perfil¹⁰⁶⁰. Sean de la clase que sean, este tipo de señales que podrían apuntar a la observación del natural evidencian una misma tendencia hacia la observación detallada y el escrutinio de las apariencias que también es clara en los escritos teológicos, líricos o científicos del periodo. Por eso Michael Camille, a quien la autora cita para componer la frase

¹⁰⁵⁸ Ibidem, p.172: ‘The thirteenth -and early-fourteenth-century visual images assembled here demonstrate visual knowledge derived from first-hand knowledge of things rather than from images.’

¹⁰⁵⁹ Ibidem, p.173: ‘A relatively narrow version of medieval artistic practice often has been used to support several remarkably durable assumptions about ‘premodern’ art, among them the notion that naturalism rather than descriptiveness is the best indicator of the artist’s first-hand knowledge of his subject. [...] ...the broader question of how visual images serve as ‘containers for information’, to paraphrase William Ivin’s useful phrase. Framed in these terms, we find that visually informative images may well be diagrammatic or schematic. [...] By extension, the equation between naturalism and empiricism is revealed as more apparent than real. Naturalism alone proves nothing of the artist’s working methods, whereas descriptive specifics (...) are a more secure indication of the artist’s knowledge of the subject at hand.’ Vid. también p.105: ‘As important for our purposes, a plausibly naturalistic image and a descriptive image may well be grounded in very different processes -one potentially a synthesis of generalized knowledge, the other more typically based on factual specifics and even the first-hand observation at the heart of this study.’

¹⁰⁶⁰ Ibidem, p.30. Vid. También Joanna WOODS-MARSDEN. “‘Draw the Irrational Animals as Often as You Can from Life’: Cennino Cennini, Giovannino de’ Grassi, and Antonio Pisanello”. *Studi di Storia dell’Arte*, n° 3 (1992), pp. 67-78.

precedente, llegó a sostener que el arte gótico se entiende en términos de visión y visualidad mejor que de cualquier otra manera¹⁰⁶¹.

La voluntad descriptiva de la que se viene haciendo mención se aplicó también, claro está, a la parte de la Creación oculta para los ojos del común, pero bien descrita en bestiarios y en narraciones fabulosas con visos de historicidad o de experiencia peripatética¹⁰⁶². Utilizando el conocimiento visual acumulado a partir de la observación del mundo conocido, así como su fantasía, los artistas se afanaron por ‘captar cosas no vistas, haciéndolas parecer naturales’ (en palabras de Cennini)¹⁰⁶³, dando lugar así a seres híbridos o monstruosos, evocando lugares ignotos, o recreando episodios míticos. Se evidencia así cuán necesaria es la meditación sobre paradigmas de la Historia del Arte que se cuestionan poco. Algunos de ellos, como la no observación del natural como consecuencia indefectible del distanciamiento respecto a la realidad del arte gótico (hipótesis poderosa en el pasado¹⁰⁶⁴ y aún fuerte en el presente), necesitan de una nueva revisión, como ha quedado demostrado en los párrafos precedentes.

¹⁰⁶¹ GIVENS. *Observation and Image-Making...*, p.31: ‘Elsewhere, Camille constructs an extended argument based on the premise that Gothic art is best understood in terms of vision and visuality, thus exhibiting ‘the same trends toward detailed observation and scrutiny of appearances that is evident in the theology, poetry, and scientific literature of the period.’

¹⁰⁶² Amadeo SERRA DESFILIS. “El Carnaval dels animals. La vista, el dibuix i el coneixement de la Natura en temps del Gòtic”. *Mètode*, n° 47 (otoño de 2005), p.55: ‘La concepció de la naturalesa dels segles del gòtic era complexa, car combinava el portent i la màgia amb la realitat orgànica dels animals, les plantes i altres elements de l’experiència, de manera que no es prestava a una visió –i aquí el terme indica tant una manera de veure com de concebre i representar la naturalesa- unitària i homogènia. Al contrari, la naturalesa tenia un caràcter híbrid, tant en la seua aparença com en el seu significat moral: Déu havia creat el món i els éssers vius que l’habiten, però en ell es trobaven també monstres i prodigis, i de la seua existència calia donar-ne compte. El naturalisme de la representació podia aplicar-se a feres inversemblants amb una voluntat descriptiva similar a la que guiava els passos de l’il·lustrador que intentava donar compte d’un animal observat amb els seus propis ulls.’

¹⁰⁶³ CENNINI. *El Libro del Arte*, p.32 (Capítulo I): ‘...y es éste un arte que se llama pintar, en el que conviene tener fantasía y destreza de mano, para captar cosas no vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas con la mano, consiguiendo así que sea aquello que no es. Y con razón merece ser colocada en segundo lugar después de la ciencia y coronarla con la poesía. La razón es la siguiente: que el poeta, con la ciencia originaria que posee, se hace digno y libre de componer y ligar el sí y el no como el plazca, según su voluntad. De la misma manera, el pintor es libre para representar una figura erguida, sentada, mitad hombre y mitad caballo, tal como le plazca, según su fantasía.’ [cfr. la edición original en CENNINI. *Il libro...*, p.62].

¹⁰⁶⁴ Véase el parecer de Julius von Schlosser, recogido por Scheller: ‘Schlosser’s premise was that the medieval artist did not rely on observation from nature for his artistic design (which presupposes a direct relationship between the draughtman and the object), but that he developed his themes on the basis of a mode of depiction rooted in the late classical period. The artistic model and the resulting product were links of equal weight in a chain of works, each of which can be regarded as both *exemplum* and finished product. Bridging the gap between the two was the model drawing.’ [SCHELLER. *Exemplum...*, pp. 6-7]. Vid. también Charles de TOLNAY. *History and Technique of Old Master Drawings*. Nueva York (Hacker Art Books), 1983, p.17: ‘Since, in the Middle Ages,

El trabajo a partir de la contemplación de la Naturaleza, no obstante, constituye sólo una de las cuestiones que componen este epígrafe dedicado a la copia y al dibujo en la didáctica y en la práctica artística en Valencia entre 1370 y 1450. Como es bien sabido, hay abundantes pruebas del uso de repertorios de modelos en la documentación, así como algunas evidencias materiales. Es posible encontrar, incluso, una mención puntual al tema en la homilética coetánea. Miguel Falomir Faus, en su indagación sobre la producción y el consumo de arte en ámbito valentino entre mediados del siglo XV y las Germanías, da cuenta de dos alusiones de San Vicente Ferrer a la producción de figuras de barro o cera en los talleres de pintura. En ambas ocasiones el dominico ejemplifica la capacidad creadora de Dios mediante la acción de un pintor modelando una imagen: ‘Diu lo mestre de les ystories Scometor que la terra de què fo format l’om, era roga, e formà l’om de aquella terra. Sabeu com? Axí com fa hun pintor una image de cera o terra molla, sus axí feu nostre Senyor Déu’¹⁰⁶⁵. Y en otra prédica: ‘Axí com hun pintor soptil, que quan vol fer una ymaga pren a vegades una poqua de cera molla, o de argila, e farà ascí una ymaga, lo cap o los huyls...’¹⁰⁶⁶. Resulta tentador relacionar esta práctica con la producción de modelos tridimensionales para uso del obrador, circunstancia tan común como bien documentada en otros ámbitos y en una cronología más tardía¹⁰⁶⁷. Sin embargo, es difícil encontrar alguna prueba clara que permita atribuir el empleo de este recurso a los pintores que trabajaron en Valencia entre fines del siglo XIV y mediados del siglo XV, por más que el Santo pudiera conocer los métodos de la profesión en razón del matrimonio de su hermana con Pere Morlans. Por otra parte, la estrecha colaboración entre oficios, además de la formación polivalente que se adivina en algunos operarios, aconseja plantear también la hipótesis de que Ferrer se refiriera a pintores que eran también

imitation of nature in the sense of the Renaissance was unknown, the criterion of perfection rested in the virtuosity of the handling of line, that is, in calligraphy.’

¹⁰⁶⁵ Miguel FALOMIR FAUS. *Arte en Valencia, 1472-1520*. Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1996, p.245 [el autor remite a San Vicente FERRER. *Sermons* (edición al cuidado de SANCHIS SIVERA). Barcelona (Barcino), 1934, tomo I, p.160].

¹⁰⁶⁶ FALOMIR FAUS. *Arte en Valencia...*, p.245 [el autor remite a San Vicente FERRER. *Sermons* (edición al cuidado de SANCHIS SIVERA). Barcelona (Barcino), 1934, tomo I, p.230].

¹⁰⁶⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. “Un maniquí del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, nº 25 (1952), pp. 101-109; PRINZ, Wolfram. “Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull’uso dei manichini nella pittura del Quattrocento”, en CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia; DAL POGGETTO, Paolo. *Scritti di storia dell’arte in onore di Ugo Procacci*. Milán (Electa), 1977, vol 1, pp. 200-208, esp. p.200: ‘Sappiamo benissimo come alcuni pittori del Quattrocento si siano serviti di statue come modelli, ma bisogna riconoscere che questa non era la regola.’

imagineros, capaces de policromar una escultura, modelarla o trabajar con color en cualquier otra superficie. A pesar de todo esto, sí que es posible aducir un argumento de peso a favor del uso de modelos tridimensionales en pintura. El presbítero Andreu Garcia, en su testamento, lega ‘*los papers e altres mostres que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres*’ a Joan Reixac y Pere Bonora, los cuales deben repartírseles según las disposiciones del testador, recogidas en un memorial¹⁰⁶⁸. Es probable, por tanto, que alguna utilidad tuvieron estos objetos en el desempeño del arte de la iluminación o la pintura. La naturaleza específica de estas imágenes de cobre, yeso y cera es difícil de determinar: podrían ser figurillas que sirvieran como maniqués (extremo posible, pero -es necesario recordarlo- sin paralelo documentado a mediados del XV en Valencia), aunque también relieves o imágenes hechas para la devoción en ámbito doméstico. En cualquier caso, debían tener cierto valor artístico para ser destinados específicamente a Reixac y Bonora, cuyo vínculo conocido más importante resulta ser el ejercicio de las artes del color. Además, en el inventario de Garcia, dentro del tercer cajón de un arquibanco que se encontraba en un pequeño comedor de su casa, se encuentran ‘*motles de terra de ymatges*’. Es una indicación de carácter muy vago que en modo alguno puede interpretarse como una prueba del uso de modelos tridimensionales, aunque tal vez pueda complementar a la noticia anterior, puesto que apunta a la producción seriada de imágenes en alguna materia blanda o maleable. Fueran éstas relieves, o fueran figuras de bulto redondo, constituyen de todas formas una evidencia del interés del presbítero por la práctica artística, circunstancia que bien pudo implicar el uso eventual de objetos como los que legó a Reixac y Bonora. Hay que aclarar, no obstante, que es harto improbable que se utilizara una matriz de barro para la producción de modelos (se trataría de toda una *contradictio in terminis*). La factura en serie cabría relacionarla, más bien, con la venta de imágenes de devoción o de exvotos. Con todo, el valor artístico que debieron tener las figuras que heredaron Joan Reixac y Pere Bonora parece evidente. Si esta plusvalía fue optimizada en el taller o atesorada en el domicilio de uno o de otro, como un recuerdo de la estima de un buen promotor y de un notable ciudadano como era Garcia, seguirá siendo, de momento, una incógnita.

¹⁰⁶⁸ FERRE I PUERTO. “Trajectòria vital de Joan Reixac...”, p.423.

El dibujo y la copia en el aprendizaje -----

Tras haber examinado la vidriosa cuestión de la observación del natural y de la utilización de modelos tridimensionales en la práctica artística, resta por considerar cuál pudo ser la función del dibujo y de la copia en el aprendizaje profesional. En primer lugar, cabría preguntarse qué indicios pueden proporcionar algún tipo de información sobre el asunto, y dónde buscarlos. Es conocida ya la parquedad de la documentación sobre este particular (especialmente en lo que se refiere a contratos de *afermament*, en los que, como ya se ha explicado con anterioridad, nada se especifica sobre métodos propedéuticos), con la excepción de algunas referencias puntuales a cuadernos de dibujos en testamentos e inventarios, a las que cabría añadir la emergencia coyuntural de algún dato parecido en registros que en principio nada tienen que ver con el tema, como puedan ser procuradurías o pleitos. Las muestras evocadas en los documentos (agrupadas en forma de *quaderns*, o dispersas por cajones y armarios), junto con las colecciones de dibujos conservadas (notablemente numerosas para la cronología que abarca esta tesis, pero ninguna relacionable directamente con Valencia, salvo quizás el cuaderno de los Uffizi), constituyen así la principal fuente de información sobre el problema. De la autoría, composición y función de las muestras que aparecen en el domicilio de artistas que trabajaron en un ámbito geográfico cercano al de esta investigación es difícil precisar nada. Podría deducirse, en razón del bajo precio que alcanzan estos enseres en la almoneda posterior al óbito de su propietario, que no fueron considerados objetos muy valiosos, pero tampoco resultaría ser una idea concluyente, en vista de lo que revela el inventario de Andreu Garcia (que es justo lo que esconden la mayoría de subastas: existían ciertos dibujos que eran especialmente estimados por los entendidos en la materia; estos ejemplares cambiaban de manos con cierta frecuencia, y eran apreciados como una prenda de valía en préstamos monetarios y herencias). A pesar de todo, el análisis de los cuadernos que sí han sobrevivido puede ayudar a aclarar algo más la cuestión. Prácticamente todos ellos son facticios, y apuntan a la configuración de un repertorio formal por acumulación de ejemplos de diversa procedencia, así como a su empleo por parte de varias individualidades sucesivas (que no es lo mismo que por parte de una colectividad). En el apartado referido al grupo de los Uffizi se ha

expuesto ya el particular cambio en la naturaleza de estas compilaciones que tiene lugar entre fines del siglo XIV y principios del XV. Los cuadernos dejan de ser un muestrario de composiciones acabadas¹⁰⁶⁹ para convertirse en una colección particular en la que determinado artista incluye las obras que estima conveniente, sean o no de su mano, junto con estudios en los que explora el desarrollo formal de determinados grupos o de determinadas figuras, pudiéndose observar entonces - en diferido- el proceso de creación artística¹⁰⁷⁰, conformando así algo parecido a una libreta de apuntes y esbozos (esta mutación, que se da en pocos años, se describe en la bibliografía anglosajona como el tránsito del ‘*pattern-book*’ al ‘*drawing-book*’)¹⁰⁷¹. Las series de dibujos fechadas entre 1370 y 1450 aparecen, de esta forma,

¹⁰⁶⁹ MAGINNIS. “The Craftman’s Genius...”, p.37: [Refiriéndose a la pintura sienesa del primer Trecento] ‘Copies after other works undeniably played an important role in the creative process, offering lesser talents a repertoire of forms to adapt and greater talents stimulus to invention. Obviously, however, model books could never be the source of originality, of the *alto concetto*. Their purpose was quite the opposite: to preserve the form of what had already been created. Nor could they be the means of communication between masters and workshops regarding new works. Thus we come to the crucial question. Were preparatory, working drawings employed by painters of the early trecento? No surviving drawing from the period can lay claim to that title. We must judge the situation as we can.’

¹⁰⁷⁰ Ibidem, p.44: ‘Thus the early trecento was here, as in so many other aspects of art, a period of transition, and of critical transition at that. Drawing became the handmaiden of creation; it was instrumental in the formulation and expression of the *concetto*. It became a means to assure patrons and to instruct assistants. But this new aspect of painting was also the necessary step in ultimately forging the connection between *concetto* and *mano*. For the associations of masters and assistants, masters and workshops, long persisted, but as originality and industry began to separate, as genius and craft became distinct, the expression of the *concetto* as embodied in the autograph came to be viewed as the essential expression of the genius. And preliminary drawings, once mere working materials, came to be prized as the most immediate record of the craftsman’s genius.’

¹⁰⁷¹ H. L. KESSLER. “Modello”, en ROMANINI, Angiola Maria (dir.). *Enciclopedia dell’Arte Medievale*. Roma (Istituto della Enciclopedia Italiana), 1991, vol. VIII, p.495: ‘Il libri di modelli che si conservano dopo tale iato cronológico [1250-1350] denunciano un cambio nello *status* dei modelli. La tradizione medievale si conserva infatti solo in alcuni casi, mentre in altri [...] la precisione caratteristica dei primi libri di modelli cede il passo a disegni con una spiccata configurazione di schizzi, dal carattere più frammentario e sperimentale. Una simile trasformazione della tipologia dei disegni riflette in realtà un cambiamento nella loro funzione. Sebbene durante il Trecento la maggior parte dei disegni venisse ancora tratta da opere d’arte e servisse come mezzo di trasmissione della pratica artistica tradizionale -con un procedimento al quale Cennino Cennini si appellava nel suo *Libro dell’arte* (XXVII), raccomandando di disegnare le opere d’arte-, i libri di modelli tuttavia non erano più anonimi repertori di motivi cui qualsiasi membro di una bottega potesse attingere; essi non costituivano più mezzi di trasmissione di un patrimonio tradizionale quanto piuttosto personali *aides mémoires*. Lo stesso Cennini del resto proseguiva subito raccomandando all’artista di ritrarre direttamente la natura (*Libro dell’arte*, XXVIII).’ Vid. también Andrew LADIS. “Sources and Resources: The Lost Sketchbooks of Giovanni di Paolo”, en LADIS, Andrew; WOOD, Carolyn (eds.). *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens-Londres (University of Georgia Press), 1995, p.49: [Refiriéndose a los dibujos del siglo XV] ‘Such collections of sketches must have served not only as an archive of images or copied details but also as place to experiment and observe, with the result that the sketchbook could serve as both an *aide mémoire* and a creative tool.’ Y, específicamente sobre ámbito italiano, vid. Joanna WOODS-MARSDEN. “Preparatory Drawings for Frescoes in the Early Quattrocento: the Practice of Pisanello”, en STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings*

como un recurso de evidente valor y utilidad en el ejercicio de la pintura o de la iluminación, aunque es difícil asegurar que también sirviesen como herramienta didáctica (cabría apuntar aquí que el hecho de que no se hayan conservado repertorios relacionados con la práctica de otros oficios artísticos se explica de modo más o menos convincente apelando a las dificultades en la conservación de piezas tridimensionales). Las noticias que proporcionan los estudios sobre el primer Renacimiento toscano inclinan a pensar que efectivamente los dibujos se utilizaban en la enseñanza profesional, aunque se trata de las composiciones generadas por el maestro y su taller, y no de obras ajenas¹⁰⁷². En este sentido, el cuaderno de los Uffizi se ajusta poco a esta virtual función didáctica. El hecho de que muchas compilaciones de diseños puedan ser, a fines del XIV y principios del XV, más un recordatorio para un artista particular que un instrumento empleado en el aprendizaje en el taller no obsta para que, efectivamente, una parte de la formación profesional consistiera en la práctica del dibujo. Para probar esto, además de los conocidos apuntes de Maso da Finiguerra, que presentan a algún joven de su obrador ejercitándose en el trazo, se cuenta con la irrefutable certeza de que a dibujar se aprende dibujando. El problema está en determinar cuáles fueron los modelos de referencia, que parecen no ser los cuadernos de modelos, sino las obras terminadas. Desde luego, habría dibujos que formarían parte del adiestramiento (a este respecto, algunos bocetos del reverso de las tablas de Púbol, hechos con mano maestra, pueden ejemplificar bien el carácter de los ‘casos de estudio’ que el maestro propondría a sus aprendices de cuando en cuando), pero no es menos cierto que los grupos de diseños que han sobrevivido no parecen

Defined. Nueva York (Abaris Books), 1987, p.61: ‘The examples discussed here, however, suggest that artists in the early quattrocento also used drawing creatively as a means of developing ideas. Perhaps it was not so much workshop *practice* –the way in which drawings were produced and used– that was modified in the course of the fifteenth century as it was *attitudes* towards that practice. What shifted in this period, I would argue, was not the creative process itself but concepts about that creativity. In the early Renaissance the act of creation was perceived not as the initial stages of inventive searching, the phase of *medicamenti* so to speak, but as the final moment of synthesis, when previous research and ideas were synthesized or ‘fixed’ into the exemplum.’

¹⁰⁷² Francis AMES-LEWIS, en una revisión de la serie de estudios de plegados atribuida al taller de Ghirlandaio, se refiere a esta función didáctica de los dibujos: ‘Portfolio drawings share with model-book drawings a significant role as exemplars for copying, both in workshop training and in the transmission of motifs between workshops.’ [‘Drapery ‘Pattern’ Drawings in Ghirlandaio’s Workshop and Ghirlandaio’s Early Apprenticeship’. *The Art Bulletin*, 63 (1981), p.50]. Ames-Lewis diserta, además, sobre la propiedad y la autoría comunales de esta clase de obras. En la colección que examina hay tanto dibujos hechos, al parecer, por aprendices experimentados, como esbozos trazados por una mano experta, “indicating that the sheets were part of common property of the workshop, and might be reused for different purposes” [ibidem, p.59].

haber estado destinados a este menester. No es difícil reconocer el doble valor, derivativo y ejemplar, de muchos *carpets* (sobre todo si se trata de ejemplos tempranos)¹⁰⁷³, pero hay que aclarar que este carácter referencial serviría, sobre todo, para la producción de nuevos encargos, no para el tirocinio. De hecho, Cennini en su tratado recomienda, después del dibujo del natural, la copia de obras de grandes maestros. Aquí es posible encontrar otra de las claves de la cuestión: en palabras de Cristiani Testi, resulta clara ‘la legittimità dell’appropriazione di un’opera, in *toto* o in parte, come di un *exemplum*, ed anzi la sua imponibilità propedeutica’¹⁰⁷⁴. Esto es: las obras terminadas podrían reunir eventualmente la función de modelo en la práctica profesional, y también en la enseñanza. Esto concuerda con los consejos del pintor toscano, quien dedica cuatro capítulos de su libro a explicar ‘cómo calcar los perfiles de una buena figura o dibujar sobre papel traslúcido’, y cómo fabricar éste a partir de pergamino, cola, o papel hecho con fibra de algodón¹⁰⁷⁵. Es conveniente señalar aquí que Cennini, cuando pone en conocimiento de su virtual lector la existencia de esta clase de recurso, explica su utilidad para ‘calcar una cabeza, una figura o una media figura, según la hallares, de mano de un gran maestro’¹⁰⁷⁶. Este proceso tenía como objeto obtener los contornos de la obra en cuestión con precisión, ‘ya sea de otro papel, ya sea de una tabla o de un muro, como si de allí la arrancarás’¹⁰⁷⁷. La frase resulta particularmente interesante, porque evidencia con claridad la variedad de soportes sobre los que se podía operar. La mención de la tabla y del muro era bastante esperable. La referencia al papel, sin embargo, es algo más sorprendente. Podría tratarse de una alusión a la copia de una miniatura, pero también a la trasposición de un dibujo. Si este último extremo fuera cierto, el aprendiz configuraría su arsenal de modelos no sólo a partir de pinturas murales o de obras sobre tabla, sino tal vez también a partir de diseños recogidos en un cuaderno o realizados en hojas sueltas. El procedimiento de calco descrito en el tratado parece sencillo: se dispone el papel

¹⁰⁷³ Maria Laura CRISTIANI TESTI. “*Modello e invenzione* nel Dugento en el Trecento: da Villard de Honnecourt a Niccola Pisano, da Giotto a Cennino Cennini”, en VVAA. *Studi storici e geografici a cura della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università degli Studi di Pisa*, 1. Pisa (Giardini), 1977, p.154.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, p.239.

¹⁰⁷⁵ CENNINI. *El Libro del Arte...*, caps. XXIII al XXVI (pp. 52-55) [en la edición original, pp. 77-79].

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, pp. 52-53 [ed. original, p.77].

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p.53 [ed. original, pp. 77-78].

translúcido sobre la figura a reproducir, fijándolo a ella mediante un poco de cera roja o verde en sus cuatro extremos; se repasan los contornos y perfiles que se transparenten con una pluma muy delgada o un pincel de marta fino mojados en tinta, así como algunas sombras; por último, levantando el papel, se dan algunos toques de blanco y se resaltan los volúmenes, a voluntad. Cuál pudo ser la utilidad posterior de este papel, una vez finalizado el trabajo, queda por determinar. Mara Nimmo y Carla Olivetti manifiestan su perplejidad por este silencio de Cennini: ‘A questo punto ci si chiede: quale importanza assegna Cennino agli antiboli, all’esercitazione che potremmo definire di ricalco? Quando servirsene? Niente, non lo dice. E resta l’interrogativo: perché abbia dedicato ben quattro capitoli del suo libro ad un’operazione aparentemente di nessuna utilità.’¹⁰⁷⁸ Obviamente, es indiscutible que estos calcos tuvieron una función definida: pudieron constituir un repertorio formal por sí mismos o usarse como plantilla lista para trasladar determinada figura a otra composición. El capítulo que sigue a esta serie sobre el papel translúcido prescribe copiar al menor número de maestros posible. La concatenación de ideas resulta lógica, pero tampoco este apartado explica nada sobre el empleo de los ‘antiboli’. Tampoco las hojas siguientes, en las que el autor aconseja al aprendiz dibujar del natural y morigerar las costumbres, aclaran gran cosa sobre la utilidad de los modelos que se han obtenido mediante el proceso anterior. Tal vez lo más lógico sea pensar que estos *exempla* actuaron, antes que nada, como tales, y sirvieron para que el joven, observándolos en su casa o en el obrador, domeñara su mano practicando en un formato más reducido, como pudiera ser una tablilla. No obstante, Cennini alude explícitamente al ejercicio del dibujo en capillas e iglesias¹⁰⁷⁹, así como al cálculo de proporciones para facilitar la trasposición de formas, puesto que ‘la historia o figura estarán en alto, y con las manos no llegarás a medirlas’¹⁰⁸⁰. Así, la elaboración de ‘antiboli’ podría estar

¹⁰⁷⁸ Mara NIMMO y Carla OLIVETTI. “Sulle tecniche di trasposizione dell’immagine in época medioevale”. *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, s. III, VIII-IX (1985/1986), p.407. Las autoras apuntan, en la misma página, que Jean Le Begue dedica en 1431 un largo capítulo a la ‘carta lustra’.

¹⁰⁷⁹ CENNINI. *El Libro del Arte...*, p.57 (capítulo XXIX): ‘Quando vayas a dibujar en iglesias y capillas, contempla antes y calcula el espacio que ocupa la historia o la figura que quieres copiar, y analiza dónde están las sombras, las medias tintas y los blancos [...]’ [ed. original, p.82: ‘Quando se’ per le chiese o per chapelle e in chominci a disegnare, raghuarda prima di che spazio ti pare o storia o ffighura che vuogli ritrarre, e ghuarda dove à gli schuri, e mezi e bianchetti...’].

¹⁰⁸⁰ Ibidem, p.58 (capítulo XXX) [ed original, p.83: ‘...la storia o ffighura sarà alta che cho’ mano non potrai agiugnere’].

reservada a las obras situadas a menor altura, quedando el dibujo a escala para las composiciones fuera del alcance del discípulo.

Fueran maniqués, cuadernos, obras acabadas, o seres reales los referentes utilizados, el dibujo aparece como el principal instrumento de aprendizaje de cualquier oficio relacionado con las artes figurativas. Sin embargo, este ejercicio no consistía en un diseño creativo, sino en una práctica mimética que contaba con una variedad de referentes más amplia de lo que en principio cabría esperar. La fantasía y el ingenio eran valores apreciados por los clientes entre fines del siglo XIV y mediados del XV, pero parece que se daba por sentado que estas cualidades debían empezar a desarrollarse una vez se había logrado dominar el trazo mediante la copia de ‘casos’ propuestos por el maestro. La importancia de esta actividad resulta a todas luces clara, tanto para los talleres del Gótico Internacional como para los del primer Renacimiento, en los que no cambiaría tanto la estructura del tirocinio como la consideración eminentemente intelectual de determinados componentes del mismo¹⁰⁸¹. Desde luego, el dibujo no era la única habilidad requerida para convertirse en un buen artífice (Cennini en el capítulo IV de su tratado cita un rosario de competencias que estimaba necesarias para trabajar con solvencia), pero constituía ‘el fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales’, junto con el colorido¹⁰⁸². Por esto, el diseño merece ser considerado la base de cualquier proceso didáctico en oficios afines, y un elemento fundamental en la transmisión del conocimiento artístico. Para terminar, no conviene olvidar que este ejercicio de copia en los primeros años se da en el seno del taller artesano. Analizado desde la moderna teoría del aprendizaje significativo¹⁰⁸³, el sistema de *afermament* en un obrador resulta notablemente eficiente, porque reúne al menos tres características que hoy se consideran

¹⁰⁸¹ AMES-LEWIS. *The Intellectual Life...*, p.35: ‘Although apprenticeship changed in character and experience during the early Renaissance, as will be clear later in this section, it remained firmly the standard system of training for the aspirant artist.’; p.39: ‘The process of copying drawings within the bottega could have provided the apprentice painter with important information about his master’s increasingly learned artistic concerns.’ El autor señala en otro lugar del texto ‘the crucial part played by copydrawing in the painter’s bottega’ (ibidem, p.36). Sigue apuntando después que ‘Early in the fifteenth century the principal –but not the sole– sources of visual experience for the apprentice painter were two-dimensional works, such as drawings by his master.’

¹⁰⁸² CENNINI. *El Libro del Arte...*, pp. 35-36 (capítulo IV) [Cfr. ed. original, pp. 64-65: ‘*El fondamento dell’arte di tutti questi lavorii di mano, principio è il disegno e l’colorire*’].

¹⁰⁸³ Vid. Juan Ignacio POZO MUNICIO. *Aprendices y maestros. La nueva cultura del aprendizaje*. Madrid (Alianza Editorial), 1996, pp. 98-100 y 289-299.

imprescindibles para que se dé una asimilación de conocimientos duradera y útil¹⁰⁸⁴. En primer lugar, la diada favoreció con seguridad que el maestro se ajustara con facilidad a la peculiar manera de aprender del mozo (ritmo al que asimilara los conocimientos, saberes previos, etc.). En segundo lugar, lo que se ha dado en llamar ‘elementos motivacionales’ debían estar muy presentes en el trabajo cotidiano (la inmersión temprana en el medio laboral alentaría el deseo de progresar y de participar en tareas más complejas junto a los oficiales o al propio maestro, así como la perspectiva de la autosuficiencia económica o de la ‘buena fama’ profesional). Por último, el sistema de enseñanza muy probablemente se planificara desde un punto de vista estratégico y no sólo técnico: la imbricación de aprendizaje y producción es un rasgo que determinaba la iniciación en cualquier oficio manual; en consecuencia, los saberes se administrarían en función de las necesidades del taller, con un objetivo definido, y no como procesos aislados sin un resultado tangible a medio plazo. Contemplado en ese contexto, el aprendizaje del dibujo mediante la copia de ejemplos no es ya una acción repetitiva y carente de sentido claro, más allá de sí misma, sino una etapa significativa en los comienzos de una carrera profesional en la que aún estaba todo por hacer. Algo de la fortuna posterior del joven dibujante dependería del afán con el que se aplicara a esta tarea en el exordio de su andadura.

¹⁰⁸⁴ Agradezco a la Dra. Elena Martín tanto la referencia bibliográfica anterior como su amable explicación sobre los procesos de aprendizaje significativo [correo electrónico del 21 de julio de 2004].

LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO EN
LOS OFICIOS ARTÍSTICOS.
VALENCIA, 1370-1450

VOLUMEN II

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
M^a de la Encarnación Montero Tortajada

Dirigida por:
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Valencia, 2013

Universitat de València
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art

6. LA PUESTA A PUNTO DEL OBSERVATORIO: VISIÓN, HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL, PERCEPTUALISMO Y SEMIÓTICA¹⁰⁸⁵

'This is an effort to bridge the gap between two usually isolated discourses of visibility: on the one hand, medieval vision as it was written about and theorized by thirteenth-century philosophers and as it is studied today by historians and philosophers of science, and on the other, medieval vision as it was materialized by medieval image makers and their audiences and as it is studied today by art historians.'

Michael Camille, 'Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing', p. 201¹⁰⁸⁶.

Este breve estudio intenta emular, de algún modo, el esfuerzo que Michael Camille se propuso hacer para comenzar a colmatar la ya proverbial laguna que se extiende entre las preocupaciones de la Historia del Arte y las de otras disciplinas historiográficas. Es un propósito que excede, si se quiere, los límites de una disertación de pocas páginas, orientada a aclarar qué significaba *ver* para los artistas valencianos de principios del siglo XV, pero actúa como horizonte que debiera presidir cada vez en mayor medida los trabajos sobre arte medieval, una línea de fondo que convendría perder pocas veces de vista, teniendo en cuenta la precariedad de las pasarelas que a fecha de hoy sirven para cruzar los estanques artificiales que separan cada parcela de las Humanidades.

Es por eso por lo que ciertos temas de frontera, como es el caso de la visión y de su relación con la producción de objetos artísticos en la Baja Edad Media, han sido objeto de un descuido llamativo, sólo reparado en los últimos años por la aparición de algunos estudios sobre el particular (situar el asunto en el *limes* de la historiografía no equivale a pretender perpetuar esta circunstancia, conformando así una especie de vivero de temas controvertidos de acceso restringido para uso y disfrute de una minoría, sino dar constancia de un estado de cosas que demanda una revisión pronta, trayendo al centro del discurso aspectos que necesitan estar en el centro alguna vez). En ello, sin duda, ha tenido que ver la orientación perceptualista de los estudios de Historia del Arte en buena parte del siglo XX, que en ocasiones ha despachado la cuestión con cierta displicencia, esperando

¹⁰⁸⁵ Las hojas que siguen fueron publicadas como artículo en la revista *Ars Longa*, nº 14-15 (2005/2006), pp. 45-56. Se han introducido algunas modificaciones, y se ha añadido un breve texto al final para explicar mejor la inclusión del tema de la visión en la Edad Media en una tesis como ésta.

¹⁰⁸⁶ En Robert S. NELSON (ed.). *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge (Cambridge University Press), 2000, pp. 197-223.

impacientemente la llegada del nuevo régimen visual renacentista¹⁰⁸⁷. La curiosidad y la reflexión sobre la relación entre visión y factura de imágenes en la Edad Media parecen haberse originado en el pensamiento cercano a la semiótica anglosajona. Los trabajos de Norman Bryson y de Michael Baxandall¹⁰⁸⁸ quizás sean los casos más conocidos de una notable serie de estudios sobre el tema, en la que también hay que destacar las investigaciones de Michael Camille¹⁰⁸⁹, de sustancial importancia para lo que se va a tratar de considerar aquí. En los últimos años, además, ha crecido en los aledaños de esa misma corriente historiográfica una espesa fronda de publicaciones relativas a las relaciones entre ciencia y tecnología en la Edad Media, en la que es posible encontrar aportaciones valiosas¹⁰⁹⁰. En área italiana, las indagaciones llevadas a término han estado con frecuencia ligadas al tratamiento que en la literatura toscana bajomedieval más célebre (Dante, Petrarca, y Boccaccio, principalmente) se da a la visión y a la producción artística, a las investigaciones sobre la representación del espacio en la pintura pre y post

¹⁰⁸⁷ CAMILLE, “Before the Gaze...”, p.198: “Studies of the history of visibility often lump together medieval ‘ways of seeing’ as a kind of Edenic, free-floating era before ‘the Fall’ into the ‘real world’ of Renaissance perspectival vision. Discussing the history of vision, recent scholars have tended to associate the invention of one-point perspective with the Lacanian ‘gaze’ and the very foundations of human subjectivity. Unfortunately, this leaves medieval spectators as beholders without a psychology and presents medieval pictures as images without points of view, except perhaps for God’s”. Norman BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Londres (The Macmillan Press Ltd.), 1983, p. xiii (prefacio): “In the Perceptualist account of art, the viewer is as changeless as the anatomy of vision, and my argument here is that the stress, in Gombrich and elsewhere, on perceptual psychology has in effect dehistoricised the relation of the viewer to the painting; history is the term that has been bracketed out (hence the impossibility, under present conditions, of a truly historical discipline of art history)” [edición en castellano: *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid (Alianza), 1991].

¹⁰⁸⁸ BRYSON: *Vision and Painting...*; BAXANDALL: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford (Oxford University Press), 1972 [edición en castellano: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona (Gustavo Gili), 2000].

¹⁰⁸⁹ Michael CAMILLE, “The Book of Signs: Writing and visual difference in Gothic manuscript illumination”, *Word and Image*, 1 (1985), pp. 133-148; “Seeing and Reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy”, *Art History*, 8-1 (1985), pp. 26-49; *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge (Cambridge University Press), 1989 [*El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid (Akal), 2000]; “The Eye in the Text: Vision in the Illuminated Manuscripts of the Latin Aristotle”, *Micrologus VI: View and Vision in the Middle Ages, II*. Turnhout (Brepols), 1998, pp. 129-145; *Glorious Visions: Gothic Art*. Nueva York (Abrams), 1996 [edición en castellano: *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid (Akal), 2005]; “Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing”, en Robert S. NELSON (ed.). *Visibility Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge (Cambridge University Press), 2000, pp. 197-223.

¹⁰⁹⁰ Entre los ejemplos más recientes y con más clara vocación interdisciplinar, vid. las revistas *Micrologus (Natura, scienze e società medievali; rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino)* y *Avista (Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art)*.

giottesca, y a la concepción y al uso de la luz en ese mismo ámbito¹⁰⁹¹. Más allá del caso italiano y del anglosajón se pueden ir espigando algunas referencias que pueden resultar útiles. Alrededor de la pintura flamenca también se han generado estudios que se detienen en la cuestión, aunque la mayoría de ellos optan por reflexionar sobre las obras como objetos de contemplación religiosa¹⁰⁹². En la geografía más próxima la frecuencia con la que aparecen este tipo de trabajos es todavía menor¹⁰⁹³. Así, el panorama bibliográfico que se extiende ante la vista resulta en ocasiones muy poco alentador, inconexo y fuertemente polarizado en torno al centro de gravitación constituido por las pesquisas inglesas y norteamericanas. No obstante, las fundamentales aportaciones de Michael Camille, Francis Yates, Paolo Rossi, Lina Bolzoni y Mary Carruthers¹⁰⁹⁴, junto a fuentes literarias fechadas entre

¹⁰⁹¹ Vid. al respecto Vittore BRANCA (ed.), *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*. Turín (Einaudi), 1999, 3 vols.; Marco CICCUTO, “Era venuta ne la mente mnia’: visione nella ‘Vita Nuova’ e immagine nel pensiero di Dante”, en CICCUTO, *Icone della parola*. Módena (Mucchi), 1995; Simon A. GILSON, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*. Lewiston (E. Mellen Press), 2000; Carra FERGUSON O’MEARA, “Francesco Petrarca and the Renaissance Idea of Artistic Vision”, *Micrologus VI* (1998), pp. 245-255; Samuel Y. EDGERTON Jr., *The Heritage of Giotto’s Geometry: Art and Science on the Eve of Scientific Revolution*. Londres (Cornell University Press), 1991; Antonella BALLARDINI, “Lo spazio pittorico medievale: studi e prospettive di ricerca”, en Rocco SINISGALLI (ed.), *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall’antichità al mondo moderno. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Istituto Svizzero di Roma (Roma 11-14 settembre 1995)* [Perspicere 2. Collana di studi e ricerche sulla Prospettiva]. Firenze (Cadmó), 1998, pp. 281-292 (imágenes, pp. 417-418); Paul HILLS, *The Light of Early Italian Painting*. New Haven (Yale University Press), 1987 [hay traducción al castellano: *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid (Akal), 1995].

¹⁰⁹² Entre los primeros, vid. Marc DE MEY. “Late Medieval Optics and Early Renaissance Painting”, en SINISGALLI, *La Prospettiva...*, pp.75-84 (imágenes, pp. 356-362); para un ejemplo sobresaliente entre los segundos, vid. Craig HARBISON, “Miracles Happen: Image and Experience in Jan van Eyck’s *Madonna in a Church*”, en Brendan CASSIDY (ed.), *Iconography at the Crossroads*. Princenton (Princenton University Press), 1993, pp.157-169; Craig HARBISON, “Visions and meditations in early Flemish painting”, *Simiolus*, XV (1985), pp. 87-118.

¹⁰⁹³ Una excepción quizás sean los cuadernos editados por el Centro de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna, así como también algún artículo publicado en los últimos diez años: vid. Albert TOLDRÀ, “Sant Vicent contra el pintor gòtic. Sobre el ‘triangle’ de l’expressió medieval”, *Afers*, 41 (2002), pp. 37-55; TOLDRÀ, “Per peccat se scriu en les calderes de infern. Llibre i escriptura al més enllà medieval”, *Signo. Revista de Historia de la cultura escrita*, 11 (2003), pp. 7-36; Ferran MUÑOZ, “Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València”, *Afers*, 41 (2002), pp. 57-72. Más recientemente, vid. una estupenda alusión al asunto en Felipe PEREDA. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid (Marcial Pons), 2007, esp. pp. 249-254.

¹⁰⁹⁴ Francis YATES, *The Art of Memory*. Londres-Henley (Routledge and Kegan Paul), 1972 (1ª ed. 1966) [*El arte de la memoria*. Madrid (Taurus), 1974]; Paolo ROSSI, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México D.F. (Fondo de Cultura Económica), 1989 (1ª edición en 1960); ROSSI, *Il passato, la memoria, l’oblio. Sei saggi di storia delle idee*. Bolonia (Il Mulino), 1991, especialmente pp. 59-93; Lina BOLZONI, “Il gioco delle immagini. L’arte della memoria dalle origini al Seicento”, en *La Fabbrica del Pensiero. Della Arte della Memoria alle Neuroscienze*. Milán (Electa), 1989, pp. 16-26 (imágenes, pp. 27-61); BOLZONI, “The Play of Memory between Words and Images”, en W. REININK y J. STUMPEL

1370 y 1450, pueden ayudar a construir un breve estudio que intente renovar, siquiera parcialmente, la mirada contemporánea de la historiografía, que empieza a escrutar, por fin, la visión propia de la época en la que trabaja, lo que se ha dado en llamar “*period eye*”, expresión acuñada por Baxandall¹⁰⁹⁵ con considerable fortuna crítica.

6.1. LA VISTA CARTOGRAFIADA

Para empezar a explicar cuál era la concepción de la visión y su relación con la manufactura artística en la Baja Edad Media se puede partir del particular lugar que ocupaba la vista en las representaciones de los cinco sentidos. A veces junto al oído, solía destacar como la facultad más importante del cuerpo, en tanto que puerta del conocimiento y la memoria¹⁰⁹⁶. Esta preeminencia, imposible de analizar cabalmente utilizando solamente conceptos propios de la Historia del Arte, es un reflejo de la atención que se prestó a la visión en los estudios de filosofía natural, concentrando muchos esfuerzos de teoría y síntesis difíciles de entender si no se

(eds.), *Memory and Oblivion: Proceedings of the XXIVth International Congress of the History of Art*. Dordrecht (Kluwer Academic Publishers), 1999, pp. 11-18; BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turín (Einaudi), 2002; BOLZONI, “Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento”, en Olivier BONFAIT (ed.), *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines [Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome]*. París (Somogy), 2004, pp. 3-20; Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (Cambridge University Press), 1990; Mary CARRUTHERS y Jan M. ZIOLKOWSKI (eds.). *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 2002; CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge (Cambridge University Press), 1998. La referencia a los estudios de Yates, Rossi, Bolzoni y Carruthers es indispensable, dada la estrecha relación entre visión, pensamiento y memoria en el periodo que se considera. Agradezco al Dr. Alejandro García Avilés sus sinceras observaciones sobre la primera versión de la disertación (he procurado convertirlas en buenas *imagines agentes* que ayudasen a estructurar el texto definitivo).

¹⁰⁹⁵ BAXANDALL, *Painting and Experience...*, pp. 29-108, esp. pp. 29-32.

¹⁰⁹⁶ Dos estudios introductorios, en Carl NORDENFALK, “Les cinq sens dans l'art du Moyen Age”, *Revue de l'Art*, XXXIV (1976), pp. 17-28; “The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48 (1985), pp. 1-22. Un valioso artículo sobre la cuestión en el que se estudia la ilustración que aquí se propone como figura 1, en Elisabeth SEARS, “Sensory perception and its metaphors in the time of Richard of Fournivall”, en W.F. BYNUM y R. PORTER (eds.), *Medicine and the Five Senses*. Cambridge (Cambridge University Press), 1993, pp.16-39.

hace referencia a la situación de la óptica en el organigrama del saber bajomedieval, en el centro mismo de muchas reflexiones de notable envergadura¹⁰⁹⁷.

El motivo de esta preocupación por la vista entre todos los demás sentidos no es otro que su estrecha relación con la capacidad cognitiva y con la formación y manipulación de la memoria. Para cualquier bachiller en Artes, entre los siglos XIII y XV, nada había en el intelecto que primero no hubiese sido percibido por los sentidos¹⁰⁹⁸. Este axioma ha sido subrayado en repetidas ocasiones en varios estudios sobre el tema que han ido dibujando cada vez con más y mejores argumentos la indisoluble unión de la actividad intelectual con la fisiología en la Baja Edad Media¹⁰⁹⁹. Esta correspondencia ha dejado de ser vista, parece, como una ominosa señal de ignorancia cuya elipsis constituye más o menos un acto de caridad histórica, para convertirse en un instrumento indispensable de análisis sin el que es imposible ver nítidamente nada. En este punto, curiosamente, es posible establecer un paralelo con los estudios que últimamente se están llevando a término sobre la asimilación y la transmisión del conocimiento en el artesanado artístico, fuertemente ligadas a la experiencia corporal¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹⁷ Katerine H. TACHAU, *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1375*. Leiden (E.J. Brill), 1988, p.xvi (citado por CAMILLE, "Before the Gaze...", p.201): "the whole range of optical concerns as lying not at the periphery but at the nexus of natural philosophy and epistemology, all ultimately at the service of theology".

¹⁰⁹⁸ CAMILLE, "The Eye in the Text...", p.132: "For medieval Aristotelians, which meant everyone who obtained a bachelor's degree, it was a basic axiom that '*nil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*' and the preeminent of these powerful sense was sight." Un ejemplo de lo primero, en los *Sermons de Quaresma* de San Vicente Ferrer. Valencia (Albatros), 1973, vol. II, p.53: "[XXXI Panegíric de Sant Ambròs (4 d'abril)] Nenguna cosa no és en lo enteniment si no passa primer per los cinc senys corporals d'esta ciència adquirida; mas de la infusa no entra per estes portes, que Déu la met en lo enteniment." Es necesario subrayar que el dominico designa a los sentidos como puertas a través de las cuales pasan las cosas que conforman el conocimiento adquirido (vid. fig.1 y también SEARS, "Sensory perception and its metaphors..."; sobre el concepto de *res* como objeto de la memoria, vid., más adelante, nota 33).

¹⁰⁹⁹ Vid. CAMILLE, "Before the Gaze...", p.200; CARRUTHERS, *The Book of Memory...*, pp. 27, 54-58; Ynez VIOLE O'NEIL, "Diagrams of the Medieval Brain: A Study in Cerebral Localization", en CASSIDY, *Iconography at the Crossroads...*, p.91: "For centuries medical practitioners as well as philosophers, theologians, and even poets explained thought as a regular physiological function. They believed that sensations were apprehended, digested into ideas, and stored as memories in a regular progression through the head from front to back just as nutriments were processed daily through the gastrointestinal tract from top to bottom." Para un análisis del cuerpo desde otro punto de vista, complementario en algún sentido del anterior, vid. "L'immagine grottesca del corpo in Rabelais e le sue fonti", en Mijail BAJTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Turín (Einaudi), 1979 [hay traducción al castellano: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid (Alianza), 1998], pp. 332-404 (especialmente, pp. 349-352).

¹¹⁰⁰ Un estudio fundamental en el todavía reducido censo de este tipo de investigaciones, en Pamela H. SMITH, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago-Londres (The University of Chicago Press), 2004, p.6: "The issues of the body and bodily knowing,

La cartografía de los órganos activos en la visión, la descripción gráfica del tránsito de imágenes e ideas en el interior de la cavidad craneal, además de ser un proceso posible en el aristotelismo que dominó el pensamiento sobre la Naturaleza entre los siglos XIII y XV, tuvo que representar una estación de fundamental importancia en cualquier reflexión epistemológica, ya que ponía al descubierto cuáles eran los mecanismos de aprehensión del conocimiento y de gestión de la memoria (información valiosa tanto antes como ahora). No es extraño, por tanto, que los diagramas que ilustran el funcionamiento de la vista estén presentes en casi cualquier tratado relacionado con el tema como recurso didáctico perfectamente homologable a la escritura (de hecho, palabras e imágenes seguían un sendero común hacia la memoria, y allí se almacenaban bajo una misma forma¹¹⁰¹), y que continúen siendo un documento especialmente válido para seguir aprendiendo cómo se concebían estas cuestiones en la Baja Edad Media.

Un buen ejemplo que puede ayudar a precisar lo que se viene diciendo es una miniatura de un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge fechado a principios del siglo XIV que representa los sentidos internos según Avicena¹¹⁰². La ilustración fue propuesta por Michael Camille como objeto de análisis en un apurado estudio sobre el tema publicado hace ya más de un decenio¹¹⁰³. El busto masculino, situado en posición de tres cuartos (la que muestra mayor superficie del cráneo en profundidad), ofrece a la vista la estructura de la percepción humana: el primer ventrículo¹¹⁰⁴, conectado con los ojos, situado en la

naturalism, and the articulation of tacit artisanal knowledge form the complex knot of issues I shall tug at in this book. One of the main aims of this book is to provide the outlines of the artisanal experience of matter and nature. I argue that for artisans, experience and the production of things were bound up with their own bodies. And, further, that they articulated in their writings and in their works of art a view that certainty is located in matter and nature and that knowledge can be gained by observing and experiencing –often by bodily struggle– the particularity of nature.”

¹¹⁰¹ Vid. CARRUTHERS, *The Book of Memory...*, p.78. Una breve y esclarecedora disertación sobre la percepción de palabras e imágenes, en CAMILLE, “The Book of Signs...”.

¹¹⁰² *Cambridge University Library*, MS. G. g. I. 1, fol.490v. Para un estudio concreto del ojo como órgano de la visión, vid. Laurence M. ELDREDGE. “The Anatomy of the Eye in the Thirteenth Century. The Transmission of Theory and the Extent of Practical Knowledge”, *Micrologus V* (1997) [*La visione e lo sguardo nel Medio Evo I*], pp. 145-160.

¹¹⁰³ CAMILLE, “Before the Gaze...”. La descripción que sigue está basada en el texto del autor. La mejor reproducción del diagrama, no obstante, en CAMILLE, *Arte gótico...*, p.23. Este tipo de ilustraciones fueron estudiadas con anterioridad en trabajos como los de Edwin Kenneth DEWHURST [*An Illustrated History of Brain Function*. Berkeley (University of California Press), 1972, pp. 10-24] o John E. MURDOCH [*Album of Science; Antiquity and the Middle Ages*. Nueva York (Charles Scribners), 1984, pp. 325-326].

¹¹⁰⁴ VIOLE O'NEILL, “Diagrams of the Medieval Brain...”, p.91: “The three major stages of the intellectual process were believed to take place in chambers called cells or ventricles (that is, “little

parte anterior del cerebro, y designado como *sensus communis vel sensitio*, reúne todas las sensaciones transmitidas por los órganos encargados de recogerlas, formando una imagen compuesta del cuerpo externo que se ha percibido; la segunda cavidad, *ymaginatio vel formalis*, preserva lo que la primera ha recibido de los cinco sentidos; de la *ymaginatio* parten dos celdas más: la que recibe el nombre de *cogitativa vel formalis* (la facultad que fantasea y combina a voluntad lo que hay en el receptáculo anterior) y, justo encima de ella (pero no unida), la virtud *estimativa* (una especie de juicio de la experiencia sensorial dirigido a la supervivencia, común a animales y humanos); finalmente, en la parte posterior de la cabeza se encuentra la *vis memorativa*, separada de las demás por un *corpus ad similitudinem vermís* que permitía el tránsito de imágenes entre memoria y fantasía¹¹⁰⁵).



Los sentidos internos según Avicena (Cambridge University Library, MS. G. g. I. 1, fol. 490v)

El diagrama presentado por Camille responde al modelo de visualidad aceptado como válido desde principios del siglo XIII, basado en la teoría de la

bellys”), which, though located in the head, corresponded in the nutritive process to the “organs of digestion”: the stomach and the large and small intestines.”

¹¹⁰⁵ Camille aporta al respecto una cita del *Libro dell'arte* de Cennino Cennini: “the poet with science is free to be able to compose and bind together yes or no as he pleases, according to his will. Similarly, the freedom is given to the painter to compose a figure upright, seated, half-man, half-horse, as he pleases, according to his *fantasia*” [fragmento de la edición de P. THOMPSON. New Haven, (Yale University Press), 1932, p.2].

intrusión, según la cual los ojos (y también los ventrículos situados en el interior del cráneo encargados de trabajar con las percepciones), eran receptores de información visiva, invirtiendo radicalmente el esquema dominante hasta entonces, el cual mantenía que esos mismos órganos emitían una especie de radiación que aprehendía la información del exterior, llevándola de vuelta al interior del cerebro¹¹⁰⁶. Asumir este cambio de sentido en el circuito visual tuvo consecuencias de largo alcance, ya que supuso convertir al sujeto en objeto de las impresiones visuales procedentes del exterior (y el término “impresiones” en este caso sería el más exacto, al concebirse el impacto de las imágenes en los órganos relacionados con la visión como la huella de un sello en la cera, metáfora antigua y utilizada sin apenas interrupción hasta fines del siglo XV¹¹⁰⁷). Los efectos de este reflujo en las vías de comunicación entre el interior y el exterior del cuerpo humano (al menos en lo que a la vista se refiere), también alcanzaron a la producción de objetos artísticos. Camille indica cuáles fueron los cambios que pudieron derivarse en este plano del nuevo relieve cobrado por los órganos implicados en la visión, físicamente encargados de la crucial tarea de custodiar y transformar a través de la lente del cristalino la información que les fuese llegando (convirtiendo la percepción fisiológica en imagen propiamente visible). La principal cualidad asociada con el ojo, primer receptor de este tipo de información, era, desde luego,

¹¹⁰⁶ La teoría de la intrusión estuvo asentada sólidamente desde principios del siglo XIII, y fue mantenida con pocos cambios durante las tres centurias siguientes. David C. LINDBERG, en un fundamental estudio sobre el tema [“Visual Theory in the Latter Middle Ages”, en *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago (Chicago University Press), 1976, pp. 122-146], explica el estatismo de los estudios ópticos durante este tiempo en función del particular desarrollo de la escolástica, preocupada por interrogarse sobre lo que ya sabía más que por explorar otras parcelas de conocimiento. En general, se revisa la tradición anterior de Alhazen, Peckham, Bacon y Witelo, aunque no dejan de producirse algunas aportaciones: por parte de los perspectivistas, las novedades llegan desde Henry de Langstein y de Blas de Parma (Biagio Pelacani da Parma); por parte de los estudiosos dedicados a comentar a Aristóteles, desde Jean Buridan, Nicolás de Oresme, y Joannes Versoris; entre los teólogos, sólo es el franciscano Ockham quien se ocupa de modo más destacable de la visión, al hilo de la importancia del tema en los procesos cognitivos. Otra exposición del asunto, de menor extensión y calado, en Gareth B. MATTHEWS, “A Medieval Theory of Vision”, en Peter K. MACHAMER y Robert G. TURNBULL (eds.), *Studies in Perception. Interrelations in the History of Philosophy and Science*. Columbus (Ohio State University Press), 1978, pp. 186-199. Vid. también Joël BIARD, “Le système des sens dans la philosophie naturelle du XIV^e siècle (Jean de Jandun, Jean Buridan, Blaise de Parme)”, *Micrologus : I cinque sensi*. Turnhout (Brepols), 2002, pp. 335-351; Graziella FEDERICI VESCOVINI, “Vision et réalité dans la perspective au XIV^e siècle”, en *Micrologus V: La visione e lo sguardo nel Medio Evo, I*. Turnhout (Brepols), 1997, pp. 161-180.

¹¹⁰⁷ Vid. CAMILLE, “Before the Gaze...”, pp. 209-211, y CARRUTHERS, *The Book of Memory...* (la idea de la “impresión” y de la buena memoria como buena gestión de las impresiones recorre todo el libro de la autora; vid., no obstante, el primer capítulo, “Models for the memory”, pp. 16-45, y el segundo, “Descriptions of the neuropsychology of memory”, pp. 46-79).

la ductilidad suficiente como para hacer posible la impresión de las percepciones. También se podría adscribir a este órgano, sin embargo, cierto carácter acuoso, más allá de la evidencia física: la imagen aprehendida, en los tratados, parece zambullirse repetidamente en el humor vítreo del cristalino como en una moderna cubeta reveladora de laboratorio fotográfico, para emerger transformada en otra imagen de naturaleza sustancialmente diferente, susceptible de ser estimada (juzgada en términos de beneficio o perjuicio para la supervivencia), manipulada por la fantasía, o almacenada en la memoria. No es de extrañar que la nueva potencia transformadora de un medio transparente como era el cristalino estuviera relacionada con también nuevas actitudes de aprecio hacia materiales afines, concretadas en la ostensión de reliquias en recipientes de cristal, o en la nueva atracción por las veladuras, radicada quizás, más que en una contemplación del efecto final, en una lectura basada en una sofisticada deconstrucción cromática¹¹⁰⁸.

En *Lo Somni* de Bernat Metge, entre *les raons e demostracions* que el difunto Juan I hilvana para probar la inmortalidad del alma a su preso y dubitativo secretario, es posible leer la siguiente explicación sobre la corrupción de las formas:

“Encara més, alguna forma no es corromp sino per acció de son contrari, o per corrupció de son subjecte o per defalliments de la sua causa. Per acció de son contrari, així com la calor, que es destroueix per acció de fredor; *per corrupció de son subjecte, així com destrouit l’ull, se destroueix la virtut visiva*, per defalliment de la sua causa, així com la claredat de l’aer, que cessa defallint la presència del sol, que era causa d’aquell [cursiva no original].”¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁸ Todo esto, en CAMILLE, “Before the Gaze...”, p.204. Estudios sobre el color en la Edad Media, en Michel PASTOUREAU: “Voir les couleurs au XIIIe siècle”, en *Micrologus VI...*, pp. 147-165; *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l’Occident médiéval*. París (Léopard d’Or), 1997; *Breve historia de los colores*. Barcelona (Paidós), 2006 [en colaboración con Dominique SIMONNET]; *Una historia simbólica de la edad media occidental*. Buenos Aires (Katz), 2006; *Diccionario de los colores*. Barcelona (Paidós), 2009. Es necesario apuntar que la clara valoración de la brillantez del color en el periodo 1250-1450 no fue en absoluto incompatible con la veladura. Además de la prueba evidente constituida por la abundancia de este tipo de efecto en las obras conservadas, la superposición de colores vivos y luminosos (con un índice de resistencia a la luz muy bajo, cercano a la saturación cromática y al carácter translúcido de la vidriera, aunque sobre el soporte opaco de una tabla) requería una habilidad en el manejo de este tipo de pigmentos a la que se prestó la debida atención en los recetarios: vid. Vincenzo GHEROLDI, “Dalle ricette alle preferenze: esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento”, *Arte a Bologna*, 4 (1997), pp. 9-25.

¹¹⁰⁹ Bernat METGE, *Lo Somni*. Barcelona (Edicions 62), 1980, p.39. El texto fue compuesto entre fines de 1398 y principios de 1399, según Giuseppe Tavani (prólogo a esta edición, p.16). Otro ejemplo de la importancia del ojo en la potencia y calidad de la visión, en FERRER, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p.59: “[XXXII. Fèria IV després de la Quarta Dominica de Quaresma (5 d’abril de 1413)] E aquell [se refiere al ciego de la piscina de Siloé] se n’anà lla, que lo guaiador lo hi menà,

Más allá de los problemas que pueda plantear subrayar la importancia del ojo como sujeto de la virtud visiva (idea contradictoria en principio con los postulados de la teoría de la intromisión, aunque se pueda conciliar con ella en el caso de que se defina al ojo como un *sujeto pasivo*, como el órgano que recibe impresiones visuales y las transforma), es clara la inextricable unión entre fisiología y capacidad (*virtut*) de ver, reflejo de la expansión del nuevo relieve cobrado por los órganos relacionados con la visión también en el pensamiento de *maestres de les lletres seculares* y teólogos de la Corona de Aragón a fines del siglo XIV.

Hay que aclarar, en este punto, que la teoría sobre la percepción visual basada en la intromisión no fue de ningún modo un modelo más pasivo que el predominante con anterioridad al siglo XIII (en él, la potencia visiva partía del sujeto y volvía a él con información sensible del exterior). Se mantuvo el dinamismo propio de cualquier sistema circulatorio¹¹¹⁰, y las nuevas consideraciones sobre la visión situaron a cada individuo como objeto de la percepción, definiendo sus capacidades sensitivas como materia impresionable, y no como matriz que pone su sello en la realidad que la rodea, lo que supuso abrir todavía más el camino a la intelección del mundo a través de los datos aportados por los sentidos, apreciando estos últimos como valiosos puentes tendidos entre la realidad y la mente. No obstante, las operaciones de raciocinio y discurso sobre la información aprehendida por esta vía se encuentran fuera del diagrama analizado, al igual que la capacidad de reflexión estética¹¹¹¹: el documento de Cambridge no es una fuente de información sobre teoría de la belleza, pero es de capital importancia para comenzar a entender cómo se creía que tenía lugar el procesamiento de cualquier tipo de dato en el cerebro humano, fuesen conceptos abstractos, palabras, fragmentos de texto, sensaciones o imágenes.

e llavat los ulls, que de nou li foren formats, que nunca ne havia hagut, e de fet hac gran e bella vista.” Incidiendo en esta idea del ojo como órgano donde se concentran capacidades (susceptible, por tanto, de *romperse*, como una herramienta), vid. Jaume ROIG, *Espill o llibre de les dones*. Barcelona (Edicions 62), 1978, p.223 (refiriéndose a su difunta esposa): “... he-hi sols trobat/ un virtual arbre fruital,/ sols, singular, de virtut clars,/ ben empeltat; crec ha trencat/ l’ull al diable; ...”. Vid. también CAMILLE, “Before the Gaze...”, pp. 209-211.

¹¹¹⁰ CAMILLE, “Before the Gaze...”, p.202: “If there is one crucial underlying idea behind this image and its model for the reception of all images, it is the activity of the vision, understood not as a passive process but as an active one involving the body and the whole person.”

¹¹¹¹ METGE, *Lo Somni*, p.56: “... car los bruts no es dolen ni s’alegren d’altres passions sinó d’aquelles tan solament que són dejús la potència sensitiva, d’aquí ensús no pugem”.

Es posible encontrar ejemplos de la difusión y el uso de estas ideas en contextos bien diferentes a los propios de la reflexión especulativa. Una de estas muestras es el fragmento que sigue del Sermonario de Cuaresma de San Vicente Ferrer, en el que se expone de modo particularmente vívido, además, la concreta concepción de la teoría de la intromisión en Valencia a principios del siglo XV:

*“Dien los filòsofs especulatius, que veure no és per trametre res de l’ull, mas per rebre: jo, veent la torre, res no ix del meu ull, mas la semblança de allò ve en l’ull. Mas singular cosa fón de la vista de Jesucrist, que sobrenaturalment se feia, que d’ell eixia virtut que entrava en lo cor del pecador a il·luminarlo.”*¹¹¹²

Resulta claro que habría que guardarse bien de hacer extensible el dominio de este tipo de saber a todos los estratos de la sociedad valenciana del momento. Se necesitaría para eso un apurado estudio histórico y filológico que no se puede emprender aquí. Es posible, sin embargo, dadas las particulares características de la predicación vicentina, suponer que estas palabras encontrarían un adecuado eco en su auditorio, que el símil se correspondería coherentemente con el conjunto de conocimientos previos necesarios que permitiesen la *impresión* sin dificultad de estas ideas en la mente de los oyentes para que pudiesen retener el verdadero sentido del episodio evangélico de la curación del ciego de Siloé: naturalmente, la vista de los seres humanos recibe la imagen de lo que observa; sobrenaturalmente, la mirada de Cristo actúa sobre lo que observa, “aquell esguard de Jesucrist dóna coneixença al pecador: així, per ço lo volc guardar”¹¹¹³.

¹¹¹² FERRER, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p.60 [XXXII. Fèria IV después de la Quarta Dominica de Quaresma (5 d’abril de 1413)].

¹¹¹³ Ibidem. Una idea similar respecto al contraste entre el conocimiento adquirido a través de los sentidos y el conocimiento infuso por Dios, en FERRER, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p.53 (vid. nota 13). Para un breve estudio sobre el uso de una metáfora lumínica en la predicación de San Vicente (la luz que pasa a través del vidrio para explicar los misterios de la Encarnación y la Trinidad), vid. David J. VIERA, “A Repeated Image of Light in the Sermons of Vicenç Ferrer”, *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, II, n°1 (1987), pp.171-176.

6.2. PALOMARES Y PANALES: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MEMORIA ARTIFICIAL.

Desde las publicaciones fundacionales de Francis Yates y Paolo Rossi en los años sesenta¹¹¹⁴, los estudios de Humanidades han ido asistiendo a la exhumación progresiva de un cadáver cuyo esqueleto todavía no se sabe bien dónde colocar: se trata de la osamenta del arte de la memoria, aún itinerante entre la discreta y polvorienta parte alta de las estanterías de un museo de Historia Natural donde se guardan indefinidamente los restos de seres inclasificables¹¹¹⁵, y la vitrina iluminada en la que algunas investigaciones sitúan de vez en cuando a este montón de huesos, agregándole la cartela que le restituye todo su sentido (huelga decir que la perplejidad ante el descubrimiento y los correteos con el esqueleto a costas aumentan cuanto más lejos se está de cualquier contacto interdisciplinar con estudios de literatura y filosofía medievales). Rossi describió agudamente cuáles eran las razones de este descuido en el prefacio a la segunda edición de *Clavis Universalis*¹¹¹⁶.

El arte de la memoria fue cultivado con empeño desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII según técnicas bien precisas. El procedimiento básico que permitía retener de modo indeleble cualquier tipo de dato (imagen, palabra, idea abstracta)

¹¹¹⁴ Francis YATES, *The Art of Memory*. Londres-Henley (Routledge and Kegan Paul), 1966 [*El arte de la memoria*. Madrid (Taurus), 1974]; Paolo ROSSI, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milán-Nápoles (Ricciardi), 1960 [*Clavis Universalis: el arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México (Fondo de Cultura Económica), 1989].

¹¹¹⁵ Sobre el carácter de “fósil” del arte de la memoria, vid. ROSSI, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria...*, p.7; ROSSI, *Il passato, la memoria...*, p.60; BOLZONI, “Il gioco delle immagini...”, p.17; BOLZONI, “The Play of Memory...”, p.12: “In this day and age, with its powerful instruments for the custodianship of words, images and thoughts, it seems no less than incredible that for centuries men dedicated so much time and energy to the art of memory, and to the search for techniques that could extend the natural capacities of the mind. Thus, the *ars memoriae* strikes us like a cultural fossil, something profoundly extraneous to our own experience, an artifact from another reality.”

¹¹¹⁶ ROSSI, *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria...*, p.7: “Asimismo, el estudio de los fósiles, como es sabido, puede enseñarnos muchas cosas. No sólo acerca del pasado. También acerca de las razones por las cuales se han extinguido ideas que en un tiempo fueron vitales, así como sobre las características del presente que lleva el pasado dentro de sí mismo sin reconocerlo siquiera como propio. Dado que a menudo se prefiere hacer alarde de orígenes más nobles que los reales, uno no se limita, de ordinario, a la falta de reconocimiento. Se construyen genealogías imaginarias y se eliminan de la galería de los antepasados los retratos de los personajes que han tenido un comportamiento inconveniente por frecuentar la poco recomendable compañía de magos, cabalistas, pansofistas, constructores de teatros del mundo y de alfabetos secretos y universales. A los doctos, que consideran que su saber es ‘antiguo como el mundo’, no se les escaparon en este siglo ni los historiadores de la lógica ni los de la ciencia.”

consistía en visualizar espacios y en situar dentro de ellos, y en lugares concretos, imágenes fuera de lo común, *imagines agentes* que conmocionasen al sujeto por su carácter inusitado, capaces de traer inmediatamente al entendimiento, cuando se recurría a ellas, la información de la que eran cifra¹¹¹⁷. Una buena memoria, herramienta fundamental de la construcción intelectual hasta Leibniz, dependía, pues, de la fabricación de imágenes que se pusieran en funcionamiento tan pronto como fuesen recordadas (mostrarían su contenido como mecanismos de resortes, siendo puerta, en ocasiones, de otra serie de imágenes portadoras de conocimientos), así como de la colocación de estas figuras en el lugar adecuado, y del ordenamiento del conjunto en un sistema coherente y eficaz¹¹¹⁸.

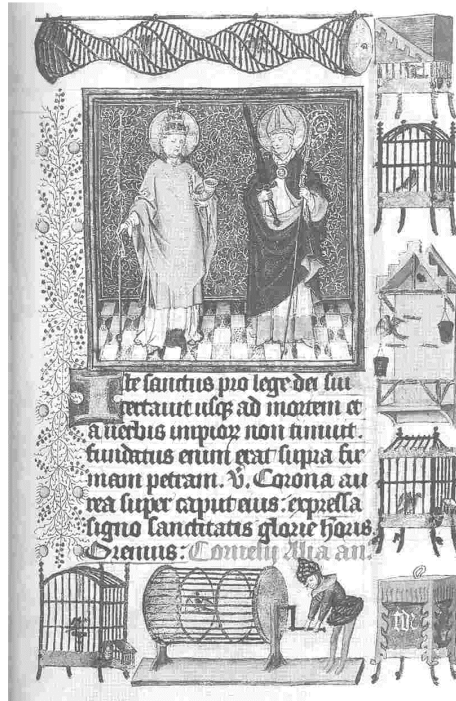
Mary Carruthers, en *The Book of Memory*, un indispensable estudio sobre la tecnología de la memoria en la cultura medieval¹¹¹⁹, rescata y vuelve a poner en uso varias metáforas coetáneas relacionadas con la capacidad recordatoria, utilizándolas como ejemplos sumamente ilustrativos del significado de la misma entre los siglos XIII y XV: celdillas, arcas, estancias, edificios, cajas, palomares, panales y caminos señalizados desfilan ante la vista y descubren qué era lo importante en la construcción de una memoria artificial bien organizada, cuál era el trabajo que se debía hacer sobre la facultad natural de la *vis memorativa* para contar con un buen almacén de conocimientos de disponibilidad permanente (de vital

¹¹¹⁷ Un buen ejemplo del uso del arte de la memoria en la Corona de Aragón a fines del XIV, en METGE, *Lo Somni*, p.52 [Juan I hablando al protagonista sobre la inmortalidad del alma, proponiendo argumentos en la lectura de *gestes dels sancts*, y de *los llibres que han fets los quatre doctors de l'Església de Déu e altres sancts hòmens*]: “Si no et recorda, digues-ho, e reduir-t’ho he a memòria”. Sobre el carácter de *imagines agentes* de las primeras notaciones musicales (recordatorios gráficos que desencadenaban en el intérprete el recuerdo preciso de fragmentos enteros de música), vid. Leo TREITLER. “Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music”, *Speculum*, 56-3, pp. 471-491.

¹¹¹⁸ Es pertinente establecer aquí un paralelismo entre el ejercicio de la memoria y la manufactura de cualquier objeto, incidiendo de nuevo en la naturaleza claramente fisiológica que durante toda la Edad Media tuvieron actividades que hoy se consideran no tan rotundamente inscritas en el cuerpo (la misma reflexión para la vista, desarrollada en las notas 14, 15, 19, 24 y 25). CARRUTHERS, en su introducción a *The Craft of Thought...* (y el título es bien elocuente de lo que se está diciendo) apunta: “Yet orthopraxis is a concept not unique to religion. Any craft develops an orthopraxis, a craft ‘knowledge’ which is learned, and indeed can only be learned, by the painstaking practical imitation and complete familiarization of exemplary masters’ techniques and experiences. Most of this knowledge cannot be even set in words; it must be learned by practicing, over and over again. Monastic education is best understood, I think, on this apprenticeship model, more like masonry and carpentry than anything in the modern academy. It is ‘practice’ both in the sense of being ‘preparation’ for a perfect craft mastery which can never fully be achieved, and in the sense of ‘working in a particular way’ (p.1).” De hecho, la memoria trabaja con *res*: vid. ibidem, pp. 29-32 (epígrafes correspondientes a “Texts as *res*” y “The ‘things’ of memory”).

¹¹¹⁹ CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (Cambridge University Press), 1990.

importancia, como se puede suponer, en cualquier circunstancia en la que no es posible contar con recursos de memoria automática¹¹²⁰).



Palomares y jaulas -una metáfora de la memoria- como decoración en los márgenes (Libro de Horas de Catalina de Cleves, Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York, Ms. M 917, p.247)

San Vicente Ferrer, en su predicación cuaresmal de 1413, advierte:

“Com vendrà a Pasqua, tendreu los còfrens de la vostra ànima, memòria, enteniment, plens de tresors, de mèrits (Sent Pau, 1C, 1). Faç gràcies a Déu que en la missa som feïts rics en tot enteniment, literal e moral e al·legorical, en ciència divinal e humanal”¹¹²¹.

Aunque el dominico haga referencia a la figura de los cofres como símbolo de las tres potencias del alma agustinianas (voluntad, memoria e intelecto)¹¹²², la

¹¹²⁰ Una consideración del diferente valor de la memoria en la Edad Media y ahora, en CARRUTHERS, *The Book of Memory...*, p.79. Vid. también ROSSI, *Il passato, la memoria...*, p.60: “Non solo la ‘memoria’ in quanto ‘artificiale’ non fa più parte della cultura. A differenza di quanto accadeva nell’età di Hume si è passati dalla indifferenza al disprezzo: si è esplicitamente teorizzata, nella seconda metà del nostro secolo, la *contrapposizione* fra memoria e cultura e il carattere deleterio, dannoso e repressivo di ogni e qualsiasi forma di apprendimento mnemonico.”

¹¹²¹ FERRER, *Sermons de Quaresma*, vol. II, p.33 [XXVIII. Dissabte després de la Terça Dominica de Quaresma (1 d’abril)].

¹¹²² BOLZONI, *Le rete delle immagini*, p.56: “Intelletto, memoria, volontà: erano queste, secondo una tradizione que aveva trovato in Sant’Agostino una formulazione destinata a notevole fortuna, le tre principali facoltà dell’animo umano. Su di esse, era comune convincimento, hanno grande influenza le immagini sensibili, che costituiscono così una via obbligata per elevarsi anche alle verità

comparación continúa siendo igualmente significativa acerca de la concepción de la capacidad recordatoria comúnmente aceptada a principios del siglo XV: se trataba de un espacio casi físico susceptible de ser poblado con *imágenes agentes* más o menos eficaces, y en última instancia, más o menos valiosas para la salvación ultraterrena (asimilables aquí a *tresors* y *mèrits*).

Además de los símiles anteriores, las dos comparaciones que aparecen con más frecuencia en los textos utilizados por Carruthers (y también las que se señalan como más importantes), son las que equiparan la percepción sensible a una impresión en cera, y el almacenamiento de esta percepción, a una estancia de acceso más o menos restringido (*thesaurus*)¹¹²³. Además de ser coherente con el particular carácter de las operaciones de reelaboración de información sensitiva, situadas en un espacio preciso de la cavidad del cráneo, el último paralelo es especialmente elocuente sobre los rasgos que a la memoria se atribuían en la Baja Edad Media. El fundamental valor de una *vis memorativa* educada era la buena organización de la información que atesoraba. La parte del proceso que había que gestionar con especial cuidado era el trámite de entrada: la impresión en los sentidos debía ser indeleble, clara, para que pudiese ser retenida por la facultad encargada de esta tarea (*ymaginatio vel formalis*), y pasase después a ser instalada en la celda adecuada¹¹²⁴, con el objeto de que siguiese siendo por largo tiempo fácilmente accesible desde otras estancias mnemotécnicas que se conocían bien (la estructura sería como una especie de andamio autoportante; una comparación

piú sublimi, ai concetti piú astratti. D'altra parte si pensa che l'uomo sia abitato dalle immagini sensibili, che le sue facoltà siano piene dei "fantasmi" che provengono dal di fuori, e che la fantasia e la memoria rielaborano. Sono le immagini a mediare fra mondo interiore e mondo esteriore; per questo è essenziale controllarle, modificarle, crearne di efficaci. La loro qualità influenza infatti il destino dell'uomo, nel senso che condiziona le sue conoscenze e le sue scelte morali".

¹¹²³ CARRUTHERS, *The Book of Memory*, p.33: "The second major metaphor used in ancient and medieval times for the educated memory was that of *thesaurus*, "storage room", and later "strong-box." Whereas the metaphor of the seal-in-wax or written tablets was a model for the process of making the memorial phantasm and storing it in a place in the memory, this second metaphor refers both to the contents of such a memory and to its internal organization. A version of the storage room metaphor occurs in Plato's *Theaetetus*, when Socrates, explaining how one is able to recall particular pieces of information, likens the things stored in memory to pigeons housed in a pigeon-coop. This occurrence attests to the antiquity of the idea; indeed, both metaphors, equally visual, equally spatial, seem to be equally ancient as well."

¹¹²⁴ CARRUTHERS, *The Book of Memory*..., p.34: "Synonyms of *thesaurus* which are also used for the memory include *cella* or *cellula*, *arca*, *sacculus*, *scrinium*, and the Middle English word *male*, used perhaps most famously in Harry Bailly's comment to the company in *The Canterbury Tales* just after the Knight has spoken (...)." El comentario del tabernero: "It's going well, we've opened up the bale [*male* en la versión original];// Now, let me see. Who'll tell another tale?" (versión moderna de Nevill COGHILL: Penguin Books, 1977, p.86).

recurrente, de larga tradición, es la que se establece entre la memoria personal convenientemente ordenada y un edificio: ambos se sustentan en sí mismos, y sólo son ampliables a partir de los propios muros).¹¹²⁵

Es posible encontrar un ejemplo esclarecedor de este último tipo de recurso en una cita de Tomás de Cantimpré que G. G. Coulton propone en su miscelánea de textos sobre la vida en la Edad Media bajo el epígrafe “A Psychological Problem” (el título es ilustrativo, además, sobre las dificultades de la historiografía contemporánea para interpretar los rastros del arte de la memoria en la documentación):

“[Refiriéndose a un joven religioso de poca inteligencia y mucha voluntad en el estudio que el autor conoció en Francia] *Then within a little while, when his ear caught the sound of the bell that roused the Brethren to the night services, that last recollection of his reading, wherewith he had lain down to rest, would come into his mind; and, taking it with him to mattins in the choir, he would stand there with his eyes shut. Then the whole series of the Scriptures would appear to him as it were a vast, lofty, and long palace, of exceeding beauty; and at that hour he understood them so perfectly that no question -not even the most difficult- seemed insoluble, but he saw all the hidden things of Scripture with the greater clearness, even as the five fingers of his own hand. If however he opened his eyes, were it but for the twinkling of an eye, then the vision would flee away, nor could he recall any but the most superficial memory of the least fragment thereof; yet, when he shut his eyes again, the vision would return forthwith.*¹¹²⁶”

Se trata de una rara muestra de disfunción en el empleo del *ars memoriae*: el joven es capaz de recordar claramente gran cantidad de información (esto es, de *visualizar* las Escrituras bajo la forma concreta de un vasto palacio de muchas estancias en las que se reparten los textos) sólo en cierto momento de la jornada, y por breve tiempo. Puede construir una estructura e instalar en ella datos, pero no consigue retener ninguna de las dos cosas. Su *vis memorativa* falla en la principal

¹¹²⁵ Una memoria por organizar es tan contradictoria en esencia como una biblioteca descatalogada: CARRUTHERS, *The Book of Memory...*, p.33: “Memory without conscious design is like an uncatalogued library, a contradiction in terms. For memory is most like a library of texts, made accesible and useful through various consciously-applied heuristic schemes.”

¹¹²⁶ Tomás de Cantimpré, *Bonum Universale de Apibus*, Lib. II, CXLVI. Texto seleccionado, traducido y anotado por G. G. COULTON, *Life in the Middle Ages*. Cambridge (Cambridge University Press), 1954, pp. 127-128.

tarea que se le podría encomendar: no permite la conformación de una biblioteca interna tan personal como permanente a la que recurrir en cualquier circunstancia.

Paradójicamente, el mismo carácter de excepción se ha aplicado a muestras contemporáneas de práctica ortodoxa de este arte: el caso que conviene en estimar tanto Yates como Rossi, Bolzoni o Carruthers es el testimonio de un periodista soviético de extraordinaria memoria examinado regularmente, durante decenios, por un neurólogo¹¹²⁷. La habilidad de S. (así denominó a su paciente el neurólogo Luria) es un anacrónico injerto en la primera mitad del siglo XX de la capacidad recordatoria consciente y trabajada a la que se ha venido haciendo referencia, una verdadera memoria artificial fabricada voluntariamente por el sujeto, construida a base de imágenes visualmente impactantes compuestas a partir de cualquier clase de dato para estabilizar la información de modo definitivo en su lugar correspondiente¹¹²⁸. La documentación de este proceso de elaboración autodidacta de la memoria a una distancia de siglos de su extinción como herramienta de trabajo intelectual, además de ser una fuente de información inestimable que ayuda a comprender los mecanismos precisos de este tipo de ejercicio, pone de relieve la desaparición paralela de un contexto social en el que poseer ese clase de habilidad fuese reconocido de algún modo.

¹¹²⁷ La primera mención del caso de Sheresevski se debe a Francis Yates. No obstante, ROSSI (*Clavis Universalis...*, p.7), BOLZONI ("The Play of Memory...", pp. 11-12; "Il gioco delle immagini...", pp. 16-17) y CARRUTHERS (*The Book of Memory...*, pp. 75-79) han utilizado la sugerencia después con buen criterio en sus trabajos. En los estudios de Rossi y Bolzoni se añade también algún ejemplo más de capacidad recordatoria extemporáneamente desarrollada, de la construcción anacrónica de máquinas de la memoria, o del uso eventual de *imagines agentes*: para lo primero, se propone la historia borgiana de Funes el memorioso (ROSSI, *Il passato...*, pp. 35-36; BOLZONI, "Il gioco delle immagini...", p.17), para lo segundo, Bolzoni se refiere a los esfuerzos contra la epidemia de olvido de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad* (BOLZONI, "Il gioco delle immagini...", p.17); para lo tercero, la misma autora recurre a los recuerdos de Elías Canetti (BOLZONI, "The Play of Memory...", pp. 13, 16-18). La contrafigura de Sheresevski podría ser Henry Gustav Molaison, fallecido el 2 de diciembre de 2007 a los 82 años. Durante más de cinco decenios, Molaison colaboró habitualmente en investigaciones sobre la memoria, ya que a causa de una intervención quirúrgica para tratar su epilepsia le fueron extirpados los lóbulos temporales del hipocampo, provocándole una amnesia *anterógrada* que lo incapacitaba para generar recuerdos de todo lo sucedido tras la intervención [María Victoria SEBASTIÁN. "In memoriam. Henry Gustav Molaison (H. M.), el paciente con amnesia 'pura'". *El País*, 29/01/2008].

¹¹²⁸ YATES, *The Art of Memory*, p.104. CARRUTHERS, *The Book of Memory...*, p.75: "Luria observes first that everything S. recalled was in the form of words (including numbers, nonsense syllables, and seen or described objects) and that he responded to hearing words by at once converting them into vivid and remarkably stable visual images."; p.78: "The essentially visual nature of these images was psychologically crucial. Sounds were only confusing to S. unless they were translated into particular clear visual images. It was the images which provided the stability over time to S.'s recollective power. Medieval memory advice stresses synaesthesia in making a memory-image."

Al ejemplo de la falta de valoración de la extraordinaria memoria de S. (fuera de su exhibición en espectáculos de curiosidades), se debe contraponer el elevado concepto de esa misma capacidad, y la atención que en términos generales se le dispensa en la tratadística de la Baja Edad Media. El *Ars praedicandi populo* de Francesc Eiximenis es especialmente valioso como ejemplo de las preocupaciones y reflexiones sobre el tema en un medio cultural próximo¹¹²⁹. El franciscano gerundense propone varios recursos mnemotécnicos para organizar la predicación y llevarla a término con eficiencia. Para esto era fundamental contar con un repertorio de motivos que pudiesen ser llamados al pensamiento con facilidad, sobre los que construir ágilmente un sermón combinándolos a voluntad, y alrededor de los cuales reflexionar repetidas veces¹¹³⁰.

Es pertinente aquí llamar la atención sobre la necesidad de una nueva lectura de textos equiparables al de Eiximenis desde la conciencia de la importancia del arte de la memoria como herramienta fundamental del trabajo intelectual hasta el siglo XVIII. Los Sermonarios vicentinos exigirían una revisión más o menos perentoria en la que seguramente se obtendrían resultados de sustancial interés para una comprensión más completa de este tipo de documentos.

Esta labor ya ha sido abordada con éxito para la predicación italiana en vulgar entre los siglos XIII y XV. Las valiosas investigaciones de Lina Bolzoni, publicadas recientemente bajo la forma de libro en *Le rete delle immagini*¹¹³¹, proporcionan una inestimable propuesta de trabajo con la voluntad (inusitada) de contribuir a la conformación de un utillaje de investigación para uso común. En la obra se vuelven a interpretar textos fundamentales bajo el prisma del arte de la

¹¹²⁹ Kimberly RIVERS (trad.): “Francesc Eiximenis, *On Two Kinds of Order That Aid Understanding and Memory*”, en Mary CARRUTHERS y Jan M. ZIOLKOWSKI (eds.). *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 2004, pp. 189-204 [Texto original: P. Martí de Barcelona, O. M. Cap., “*Ars praedicandi*”, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: Miscel·lània d’estudis literaris, històrics i lingüístics*. Barcelona (Biblioteca Balmés), 1936, 2, pp. 300-340].

¹¹³⁰ *Ibidem* p.203. Según el diagrama de Cambridge, la *ruminatio* sería posible en función del *corpus ad similitudinem vermis* que facilita el tránsito de información entre el ventrículo que aloja la *vis memorativa* y el que alberga la facultad *cogitativa* (tránsito, como ya se ha señalado anteriormente, con interesantes consecuencias para la creatividad artística: resulta inevitable en este punto, entonces, establecer una comparación entre la *ruminatio* y la composición de imágenes).

¹¹³¹ BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turin (Einaudi), 2002. Un artículo de la autora que es, de algún modo, un concentrado de las ideas del libro: “Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento”, en Olivier BONFAIT (ed.), *La description de l’oeuvre d’art. Du modèle classique aux variations contemporaines [Collection d’Histoire de l’Art de l’Académie de France à Rome]*. Paris (Somogy), 2004, pp. 3-20.

memoria, y se vuelve a poner al descubierto el uso de algunas imágenes como instrumento mnemotécnico que desencadenaba en el contemplador una serie precisa de reacciones intelectuales y emotivas cuidadosamente prediseñadas por el predicador. La autora restituye, además, la dimensión teatral que el sermón tuvo durante toda la Baja Edad Media, basado en la capacidad de construcción de un espacio escénico que incluyese al auditorio¹¹³², y recompone cuidadosamente técnicas concretas de contemplación que ponían en marcha la maquinaria del recuerdo¹¹³³. En las páginas de Bolzoni, a partir de una lectura perspicaz de fuentes y bibliografía¹¹³⁴, se estudian concienzudamente la observación y el uso de ciertas imágenes religiosas, virtuales o no, y se renueva en profundidad su función como elemento esencial del arte de la memoria.

Desde una misma perspectiva podrían interpretarse algunos de los relatos bajomedievales que dan cuenta de sueños y visiones¹¹³⁵. Tanto en unos como en otras, la forma y la disposición de las apariciones se aproximan al aspecto y a la organización de las *imagines agentes*: se trata de figuras que, por su fuerte individualidad y por el particular lugar en el que se sitúan (a menudo a lo largo de un camino, o en las estancias de un palacio) provocan una huella de larga duración en el soñador-visionario. Se imprimen en su memoria como un sello en cera¹¹³⁶.

Con todas estas consideraciones se intenta señalar en definitiva que, aunque las vías para indagar en el pensamiento estético y en la valoración social de la

¹¹³² Además de las consideraciones incluidas en *La rete delle immagini...* sobre Bernardino de Siena (pp. 145-242, esp. pp. 148-155: “Bernardino da Siena: tecniche per un rituale di acquietamento”), vid. “Il gioco delle immagini...”, p.20: “Dal Medioevo fino al pieno Settecento e oltre, del predicatore di grido si esalteranno la memoria prodigiosa, la capacità teatrale di coinvolgimento emotivo del pubblico, le doti di improvvisazione: tutti elementi strettamente legati fra loro, che accomunano il predicatore al cantastorie, al giullare, al poeta estemporaneo”.

¹¹³³ BOLZONI, “La descrizione come educazione dello sguardo...”, p.6: “Motivo ricorrente nelle epigrafi [se refiere a los frescos del Camposanto de Pisa, concretamente a la *Cosmografia* de Piero di Puccio] è infatti il ‘guardare fisso’: il fissare l’attenzione -e, materialmente, la vista- su di un particolare, è la condizione che permette la metamorfosi dell’immagine, è ciò che innesta il gioco tra il vedere con gli occhi del corpo e il vedere con gli occhi della mente.”

¹¹³⁴ Un repertorio concentrado de bibliografía específica y actualizada sobre el arte de la memoria en la Edad Media, en *Le rete delle immagini...*, p.95, nota 49 (no se incluyen, sin embargo, los propios artículos de la autora).

¹¹³⁵ Vid. Sixten RINGBOM, “Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art”, en Flemming G. ANDERSEN et alii (eds.), *Medieval Iconography and Narrative: a Symposium*. Odense (Odense University Press), 1980, pp. 38-69; Carolly ERICKSON, *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*. Nueva York (Oxford University Press), 1976, pp. 29-47 (Capítulo 2: “The Visionary Imagination”). Para una reciente revisión crítica del tema, vid. Barbara NEWMAN, “What Did It Mean to Say ‘I Saw’? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture”, *Speculum*, 80 (2005), pp. 1-43.

¹¹³⁶ NOLAN, Barbara. *The Gothic Visionary Perspective*. Princeton (Princeton University Press), 1977, pp. 145-146. Para la metáfora de la impresión, vid. nota 22.

habilidad artística sean diferentes a las sugeridas por la predicación (Eiximenis, Bernardino de Siena, Vicente Ferrer), el diagrama de Cambridge, o los cuentos de Chaucer, todos estos documentos dicen algo de esencial importancia para el estudio del arte bajomedieval: cualquier clase de información percibida por los sentidos se procesaba de la misma forma, y se almacenaba igual, transformándose en un único tipo de poderosa imagen visible que ocupaba un lugar definido en el espacio ordenado de la memoria.

La especial estima que ha sido posible percibir en la reflexión intelectual por una *vis memorativa* que trabajase eficazmente se extendía también a la valoración de la producción artística. Habilidad e ingenio, las dos capacidades que debía cultivar un buen artesano que fabricase objetos con valor estético, debían complementarse con una memoria singular, un organizado espacio bien provisto de imágenes sugestivas y estables sobre las que trabajar a voluntad¹¹³⁷.

6.3. 'EXCUSATIO NON PETITA' Y ADICIÓN DE ALGUNAS IDEAS NUEVAS

En principio, la inclusión de un capítulo sobre los conceptos de visión y memoria, íntimamente relacionados en la cultura bajomedieval, está bien justificada en una tesis sobre la transmisión del conocimiento artístico, atendiendo a la importancia de estas dos facultades en el desempeño de casi cualquier clase de trabajo menestral. El riesgo de derivar hacia un discurso en exceso especulativo, sin apoyos documentales y sin ejemplos próximos al lugar y al tiempo que son objeto de esta investigación, ha procurado salvarse anteriormente mediante el empleo de citas literarias y bibliográficas referentes a Valencia entre 1370 y 1450. Otro peligro, tal vez menos obvio, pero no por ello menos grave, es permanecer sólo en la consideración erudita de la virtud visiva y de la *vis memorativa*. Si esta perspectiva no se trasciende y no se procura aproximar la teoría intelectual a la práctica artística

¹¹³⁷ Stephen PERKINSON, "*Engin* and *artífice*: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400", *Gesta* XLI/1, pp. 51-67: "A strong memory was a crucial component of an impressive *engin*, and memory, for fourteenth-century theorists, was fundamentally a visual capacity." (p.57); "Memory was thus potentially a rich storehouse of source material. Someone with a "subtle *engin*" would be able to manipulate countless mental impressions of things seen, images inspired by particularly vivid descriptions, composite images formed from the combination of other mental images, and, beneath it all, the traces of God himself." (p.58).

lo que queda es más bien una disertación, mejor o peor hilada, sobre cuestiones que poca influencia tuvieron sobre el problema que se está intentando abordar aquí. Por tanto, si hay algo que tal vez cabría objetar a las hojas anteriores es que el discurso precisamente se detiene en el punto en el que, expuestas las teorías sobre visión y memoria, éstas comienzan a ponerse en relación con la producción de imágenes, sin llegar a desarrollar este argumento por entero. Finalizar esta tarea es lo que ha de hacerse, pues, en los párrafos que siguen.

La idea que se proponía anteriormente como fundamento del vínculo entre memoria, visión y práctica artística es la importancia del ingenio y del artificio en la valoración del trabajo de un menestral dedicado a este tipo de labores. Para componer una imagen ingeniosa y artificiosamente debía contarse con un buen repertorio de modelos, obtenido a partir de la compilación de dibujos, pero también, y sobre todo, a partir del registro en la memoria –de la *impresión* en ella, por emplear un término más consonante con el pensamiento bajomedieval– de formas aptas para servir de referencia en el proceso de elaboración de una obra. En este punto terminaba el razonamiento expuesto en el apartado precedente. Procedería seguir, antes de abordar otros asuntos relacionados con la visión, la memoria y el arte, con una cita de San Vicente Ferrer que puede alumbrar la continuación del camino. En el Sermonario del Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia se recoge una prédica del dominico en el día de Santa Lucía. El fraile describe las virtudes de la Santa estableciendo una analogía de éstas con las propiedades de la luz, que son ‘hermosura sin deformación, generosidad sin tacañería, rectitud sin oblicuidad y distancia sin tardanza’¹¹³⁸. Esta suma de cualidades muestra bien la percepción netamente positiva que se tenía de la luz como elemento del mundo físico y también como símbolo del carácter espiritual de determinadas figuras. La brillantez del color, igualmente, fue percibida como un rasgo bello, ya fuera en una obra plástica, ya fuera en un parlamento (*‘Disertament e acolorada, a mon juí, has respost a tot ço que jo havia dit de fembres’*, dice

¹¹³⁸ GIMENO BLAY, Francisco; MANDINGORRA LLAVATA, M^a Luz (estudio y transcripción). *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 2002, p.547 [Sermón 144. Lunes, día de Santa Lucía]: ‘Et sic modo, propter quator proprietates quas habet lux, quas habuit ipsa [Santa Lucía] in vita sua, sum in materia quam, etc. Et dicit *sclava*, scilicet Filosofia, quod lux habet pulcritudinem sine diformitate, largitudinem sine tenacitate, rectitudinem sine obliquitate, longitudinem sine retarditate.’

Tiresias al atribulado Bernat Metge en el libro cuarto de *Lo Somni*, poco antes de que Metge despierte¹¹³⁹).

Así, según la teoría óptica de la intromisión, al ojo del observador llegaban las imágenes de la realidad que se estaba contemplando, hechas visibles de manera más o menos hermosa, pródiga, recta y veloz por la luz, en sí misma poseedora de todas esas cualidades. El propio ojo, atendiendo a su condición receptiva, era comparado en ocasiones con un espejo viviente¹¹⁴⁰. Sólo a partir de tal parangón puede entenderse la función que a veces se atribuía a este objeto como ‘receptáculo’ de las virtudes de un ente que había sido reflejado en su superficie. Así, sobre todo en el Norte de Europa, era frecuente el comercio de pequeños espejos que los peregrinos sostenían frente a determinadas reliquias, llevándolos consigo más tarde a sus lugares de origen, en los que eran mostrados como prueba del viaje y como partícipes, a través del reflejo, del poder salutífero del lugar que había sido destino de la peregrinación¹¹⁴¹. Con una función en la pintura gótica todavía por definir¹¹⁴², el espejo era un enser bastante común en el ajuar doméstico bajomedieval en Valencia¹¹⁴³ y un elemento importante en el arreglo femenino¹¹⁴⁴ (el

¹¹³⁹ METGE, *Lo Somni*, p.140.

¹¹⁴⁰ GRABES, Herbert. *The Mutable Glass. Mirror-imaginery in titles and text of the Middle Ages and English Renaissance*. Cambridge (Cambridge University Press), 1982, p.85: ‘All these characteristics [las de la vista como sentido corporal], however, were to be demonstrated by the metaphor of the mirror: the mirror is purely receptive; it shows an image only so long as it is confronted with a primary image; it does not ‘understand’ what it is receiving, although it shows a reflection; and the reflection it shows resembles the primary image. It is no wonder that Witelo, as one of the chief mediaeval representatives of this theory of perception, should have used the mirror-metaphor in precisely this sense and context.’ Vid. también MELCHIOR-BONNET, Sabine. ‘Figures de miroirs dans la culture médiévale’, en VVAA. *Miroirs. Jeux et reflets depuis l’Antiquité* [catálogo]. París (Somogy Éditions d’Art), 2000, pp. 102-110, esp. p.105.

¹¹⁴¹ GOLDBERG, Benjamin. *The Mirror and Man*. Charlottesville (University Press of Virginia), 1985, pp. 138-139: ‘Germany, in particular, not only catered to the wealthy but made a great number of mirrors for the religious trade, an enterprise that pleased the devout, who, every seven years, took part in holy pilgrimages, or *Heiltumfahrten*, to designated shrines. [...] The holy nature of mirrors lay in the manner in which they were employed by the pilgrims. They would hold these mirrors up to the sacred relics to catch them in a reflection. When they returned to their villages, they exhibited their mirrors to friends and relatives, boasting that they had brought back physical evidence as well as the inspirational qualities of their pilgrimage because their mirrors had captured the reflection of the sacred scene.’

¹¹⁴² ALPERS, Svetlana. *El arte de describir*. Madrid (Blume), 1987, p.116: ‘En los siglos anteriores a Kepler, las lentes y los espejos no eran objetos de estudio, sino el producto de una artesanía y parte del instrumental de trabajo y placer de los pintores en sus obras.’

¹¹⁴³ En la almoneda de Andreu Garcia se subasta el 13 de noviembre de 1452, por ejemplo, ‘un spil redo e hun compas e altre spil ab cuberta redo’. Es posible contar hasta tres espejos en la venta de los bienes del presbítero (APPV, *Ambrosi Alegret*, nº1107).

¹¹⁴⁴ Entre las muchas referencias que es posible espigar, vid. en *Lo Somni*, p.97: ‘Elles primerament se meten davant un gran e clar espill, e a vegades dos...’; y en el *Espill*, p.53: ‘... bell drap de coll, corda, trescoll, bonys e polseres, spill, orelleres...’.

mismo San Vicente Ferrer hace una referencia a él en uno de sus sermones, refiriéndose a la visión que algunos fieles tenían de la figura de Cristo en la Hostia Consagrada ‘com en lo espill la figura’¹¹⁴⁵). Más allá de estas utilidades cotidianas, el espejo se empleaba también en circunstancias especiales, en virtud de su eventual capacidad de retener ciertas imágenes reflejadas. Así, era en ocasiones un objeto necesario en determinados rituales mágicos. Se conserva, de hecho, un espejo procedente de Zaragoza y datado en los siglos XV-XVI, del que da noticia Baltrusaitis en un ensayo sobre el tema. En el reverso, ‘*le miroir magique de Saragosse*’ presenta dibujos e inscripciones que permiten relacionarlo con la práctica de la brujería¹¹⁴⁶. El poder sobrenatural que en ocasiones se atribuía a ciertos aspectos de la óptica se evidencia también, por ejemplo, en la redacción del *Libro del Aojamiento* de Enrique de Villena, fechado entre 1411 y 1426 (más probablemente entre 1422 y este último año)¹¹⁴⁷. Es un tratado castellano, pero procede del periodo que a esta tesis interesa, y en él se dan numerosas muestras de las consecuencias terribles del *fascinum*, o mal de ojo, así como algunos remedios para paliar sus efectos. Estos recursos podían ser de tres tipos: supersticiosos, virtuales y calitativos. Entre los remedios del primer grupo se encuentran los amuletos, abundantemente documentados en la pintura gótica hispana, especialmente al cuello del Niño Jesús (por ejemplo, y en lo que se refiere al ámbito más cercano a esta investigación, en la *Verge dels Consellers* de Dalmau, en la *Epifanía* del Maestro de los Perea, o en la tabla homónima del retablo de Banyoles, obra de Joan Antigó)¹¹⁴⁸. Así, el espejo aparece como una herramienta de conocimiento y exploración del mundo (incluso de su dimensión mágica) en la cultura bajomedieval¹¹⁴⁹, y a juzgar por la minuciosidad con la que algunos pintores

¹¹⁴⁵ FERRER, *Sermons de Quaresma*, p.71 [XXXIII FÈRIA V DESPRÉS DE LA QUARTA DOMÍNICA DE QUARESMA (6 d’abril)]: ‘La segona visitació, que us visita cada dia devallant del cel en la hòstia consagrada, per ço que sia adorat, e visita lo seu poble (Ex, 16). Quan lo poble dels jueus fo en lo desert, cada dia devallava manà del cel: era significat que cada dia devallaria Déu visitant lo seu poble. ¡Folls de moros, que dien que adoram pa! No pas, que, dins aquella cortineta, així com lo han vist moltes persones santes, veuriem així com en lo espill la figura.’

¹¹⁴⁶ BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le miroir: essai sur une légende scientifique. Révelations, science-fiction et fallacies*. París (Elmayan-Le Seuil), 1978, p.197.

¹¹⁴⁷ TORRES-ALCALÁ, Antonio. *Don Enrique de Villena: un Mago al Dintel del Renacimiento*. Madrid (Ediciones José Porrúa Turanzas), 1983, pp. 125-133 (vid. también el excursus “Don Enrique de Villena: su posición en las letras catalanas”, en pp. 191-197).

¹¹⁴⁸ YARZA LUACES, Joaquín. “*Fascinum*. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l’art médiéval hispanique”. *Razo*, n° 8 (1988), pp. 113-127, esp. pp. 119 y 120.

¹¹⁴⁹ CARDINI, Francesco. “Lo specchio e l’enigma. Una nota sugli ‘specchi magici’ medievali”, en BANDINI, Bruno; BARONCELLI, Dedi (eds.). “*Fallit Imago*”. *Meccanismi, fascinazioni e inganni*

examinaron los reflejos en sus tablas (en ámbito catalano-aragonés, las armaduras de santos y ángeles en las obras de Dalmau, Nisart o Bermejo, y lo mismo en la pintura importada de Van der Stockt), también fue un recurso que sirvió para explicitar el virtuosismo artístico. Mucho más lejos de estas cuestiones tan concretas, en un plano notablemente más teórico, se encuentra la reflexión sobre los paradigmas de la pintura como espejo o como ventana¹¹⁵⁰, tan importante en la comprensión del arte nórdico de principios del siglo XV, y por extensión, de su estela en la Península.

La segunda aportación al texto precedente consiste en algunas ideas nuevas que se han derivado de una lectura detenida del libro de Mary Carruthers *The Book of Memory*. Aunque es posible encontrar varias referencias a este estudio en hojas anteriores, probablemente resulte útil completar la revisión de la obra apuntando algunas consideraciones que se estiman interesantes. En primer lugar, la memoria -elemento constitutivo del alma humana, según San Vicente Ferrer, junto a la inteligencia y la voluntad¹¹⁵¹ - estuvo para la cultura medieval fuertemente ligada al sentido de la vista, como ya se ha apuntado antes. Para ilustrar esta circunstancia Carruthers utiliza un ejemplo extraído del *Bestiario de Amor* de Richard de Fournival: imágenes y palabras son caminos que llevan a la vista y al oído, respectivamente¹¹⁵². Ambos sentidos son las puertas de acceso a la memoria. La autora se preocupa por distinguir concienzudamente, además, lo figurativo y lo

dello specchio. Rávena (Longo Editore), 1984, pp. 71-103, esp. p.74: ‘...il medioevo torna di continuo a questo concetto e a questa metafora dello specchio come strumento di conoscenza di sé e della realtà...’.

¹¹⁵⁰ Cuestión señalada por Fernando Marías en una conferencia titulada ‘En torno a la pintura y el paradigma de la cámara oscura’ [Valencia, marzo-abril de 2004]

¹¹⁵¹ FERRER, *Sermons de Quaresma*, p.124 [XLI FÈRIA VI DESPRÉS DE LA DOMÍNICA ‘DE PASSIONE DOMINI’ (14 d’abril)]: ‘Quan lo cos de la creatura és format, lo cos petit, nostre Senyor met-hi l’ànima novellament creada: així com en Déu ha tres persones e és un Déu, així, en la creatura, nostre Senyor li dóna memoria, intel·ligència e voluntat, e totes tres no són sinó una essència, una ànima.’

¹¹⁵² CARRUTHERS, *The Book of Memory...*, p.277: ‘*Picturae* and *litterae* remain intimately linked in the later Middle Ages. [...] [Hablando del *Bestiario de Amor* de Richard de Fournival] Memory has two gates of access, sight and hearing, and a road particular to each of these portals. These roads are called *painture* and *parole*. // *Painture* serves the eye and *parole* the ear. Both are equal means of access to the ‘house of memory’, which holds all human knowledge of the past, and each has cognitively the same effect.’ Vid. también *ibidem*, p.31: ‘This assumption concerning the material, and therefore spatial, nature of memory-images also helps to account for why the ancients persistently thought of *memoria* as a kind of eye-dependent reading, a visual process. There simply is no classical or Hebrew or medieval tradition regarding an ‘ear of the mind’ equivalent to that of the ‘eye of the mind’.

visual en referencia a la capacidad recordatoria¹¹⁵³. Si bien cualquier percepción sensitiva acaba reducida a la forma de un ‘fantasma’, y éste –puesto que ha sido impreso en la memoria- adopta la apariencia de una imagen cuando es invocado por el recuerdo¹¹⁵⁴, aquí ‘imagen’ no es sinónimo de ‘figuración’. Imágenes son, también, letras, números, símbolos y signos de puntuación, sin que haya que excluirlos de la categoría de lo visual¹¹⁵⁵. Así, recordar se asemejaría bastante, según Carruthers, al propio acto de leer¹¹⁵⁶. Este proceso de remembranza, no obstante, tendría una dimensión espacial clara, al ubicarse cada recuerdo en un lugar preciso del cerebro (*topos*, *sedes* y *locus* son palabras utilizadas en escritos sobre lógica, retórica o mnemotecnica para designar las coordenadas de cualquier conocimiento almacenado en la *vis memorativa*) al que sería posible acceder de manera más o menos rápida en función de cómo estuvieran ordenadas las imágenes -figurativas o no- que habían pasado a la memoria (Carruthers propone como paralelos el sistema operativo de un ordenador, las marcas de una estantería o los códigos postales)¹¹⁵⁷. Así, la autora espiga de los textos utilizados en su estudio varios símiles

¹¹⁵³ Carruthers en realidad utiliza las categorías de ‘pictorial’ and ‘visual’. Se ha traducido aquí el primer término por ‘figurativo’ por estimarse que se ajusta mejor a la intención original del texto.

¹¹⁵⁴ Ibidem, p.19: ‘Every sort of sense perception ends up in the form of a phantasm in memory. [...] As Richard Sorabji notes, for Plato, too, recollection involved ‘the seeing of internal pictures’ which are imprinted upon the memory as if with signet rings’.

¹¹⁵⁵ Ibidem, p.21: ‘One should distinguish very carefully between ‘pictorial’ and ‘visual’. Memories could be marked by pictorial means; the ancient system described in *Rhetorica ad Herennium* was precisely that. But pictures are not the only sorts of objects we can see. We also see written words and numbers, punctuation marks, and blotches of color; if we read music, we hear it seen in notes on the staff; if we play the piano ‘by ear’, we also see the music in the position of our fingers on the keys. Moreover, we can manipulate such information in ways that make it possible to bring it together or separate it in a variety of ways, to collate, classify, compose, and sort it in order to create new ideas or deconstruct old ones. In likening the notes of music to the letters of the alphabet, Guido d’Arezzo used a common trope of music theory. It always expresses admiration for how an abundance of material can be generated from a very few items. In other words, the trope articulates processes of recollection whose goals are to invent and compose in the present –not to reproduce a record of past events. This is a crucial distinction.’ Sobre la falaz asociación entre analfabetismo y empleo de las imágenes, vid. p.274: ‘The notion that the medieval laity as a group could not read at all has now been largely discredited by the accumulation of contrary evidence, from even the earliest medieval centuries. Explanations such as Mâle’s also played down the fact that books and churches restricted to learned groups and clerical use were also profusely pictured. But Mâle was not wrong to say that the cathedral was a non-verbal textual form, only in his understanding of what that statement meant to a culture that did not share the bias ingrained in our notion of representational realism.’

¹¹⁵⁶ Ibidem, p.24: ‘Directing my analysis is the ancient observation that I have just discussed, that memory is a process most like reading written characters’.

¹¹⁵⁷ Ibidem, p.33: ‘In addition to demonstrating that pre-modern scholars thought of remembering as a process of mentally visualizing signs both for sense objects and objects of thought, this metaphor [la del libro de la memoria] also shows that the ancients and their medieval heirs thought that each ‘bit’ of knowledge was remembered in a particular place in the memory, wick it occupied as a letter occupies space on a writing surface. The words *topos*, *sedes*, and *locus*, used in writings on logic and rethoric as well as on mnemonics, refer fundamentally to locations in the brain, wick are made

para esta potencia del alma, referentes todos ellos a su capacidad de almacenamiento: ‘Synonyms of *thesaurus* which are also used for the memory include *cella* or *cellula*, *arca*, *sacculus*, *scrinium*, and the Middle English word *male* (carry-sack) [...].’¹¹⁵⁸ Tesoro, celda o celdilla, palomar, panal, arca, bolsa, monedero, petate de viaje, y escriño son metáforas válidas para ejemplificar la naturaleza espacial, física, de la memoria, a la que ya se ha aludido en páginas anteriores. Ésta, por tanto, era un recinto interior, mejor o peor aprovisionado de recuerdos en forma de imagen (textos, figuras, etc.), que debía mantenerse bien ordenado mediante un sistema particular, fuese éste cual fuese. La producción erudita ofrecía numerosos consejos sobre la eficiencia de un método u otro, como recoge Carruthers, aunque dos formas de organizar los conocimientos en el recuerdo sobresalían por su eficacia: el de la formación de *imagines agentes* y el del trazado de un itinerario a lo largo del cual se disponía todo aquello que era necesario evocar. Estos recursos mnemotécnicos, muy conocidos para aquellos que se dedicaban a las artes liberales, debían resultar ignotos para los menestrales dedicados a los oficios artísticos, por quedar fuera de su práctica cotidiana. Desde esta perspectiva, la consideración del *ars memoriae* resulta casi un exabrupto intelectual en una tesis como ésta. A pesar de ello, merece la pena correr el riesgo de incluir unas líneas más sobre la cuestión, porque el examen de la concepción que se tenía de la memoria y la visión en la cultura bajomedieval puede ayudar a entender, siquiera parcialmente, cómo podían aproximarse los artistas a la contemplación de obras ajenas, y también cómo podían percibir los trabajos propios, almacenando unos y otros en su retentiva (Scheller es muy explícito al respecto: ‘Although techniques and finish can vary from sheet to sheet, the draughtsman always has the specific work of art in his mind’s eye’¹¹⁵⁹). Estos asuntos -la copia y la configuración de un repertorio formal- son, indudablemente, aspectos importantes en la transmisión del conocimiento artístico. En qué medida se podía fiar la disponibilidad de modelos al recuerdo y en qué medida al dibujo es una

accessible by means of an ordering system that functions somewhat like the routing systems used by programs to retrieve, merge, and distinguish the information in a computer’s ‘memory’, and also postal addresses or library shelf-marks.’

¹¹⁵⁸ Ibidem, p.40.

¹¹⁵⁹ SCHELLER, *Exemplum...*, p.1. Vid. también la nota 22 de la p.7, donde se apunta la necesidad de un estudio sobre el problema de la ‘imagen mental’ del artista [‘Gedankenbild’], planteado por Schlosser: ‘The subject calls for special treatment, involving the history of the theories of the senses and a study of the semantics of several terms involved, such as *fantasia*, *cogitatio* and the like.’

cuestión que es difícil aclarar, si se atiende a la escasez de cuadernos que han resistido el embate del tiempo, aunque resulta lógico suponer que estas compilaciones de formas serían la ‘memoria artificial’ del artista, núcleo de su *thesaurus* particular, que se completaría además con la evocación –esta vez sí, mnemotécnica- de otros datos de la obra de referencia imposibles de reproducir en su totalidad mediante el trazo: cromatismo, técnicas, ubicación, medidas o contexto espacial servirían, junto con el dibujo en papel, para recrear la imagen del ejemplo de manera fiel, siendo esta proyección, al fin, un *fantasma* (por emplear el término aristotélico) verdaderamente útil en un nuevo proceso de trabajo. Fruto de esta labor también serían algunas reelaboraciones compositivas a partir del modelo primero, esbozos que, a la postre, resultarían una demostración clara de la capacidad imaginativa del operario en cuestión, valor éste fehacientemente apreciado en torno a 1400¹¹⁶⁰. Resta advertir que el rastreo de la huella de determinados *exempla* en obras terminadas es una labor entretenida, pero puede convertirse en un afán obsesionante y desorientador si se atiende sólo a la repetición de formas como señal unívoca de autoría o de contacto directo entre artistas. También cabe añadir que el hecho de recordar, cuando de trabajo artesano se trata, no implica sólo el almacenamiento de imágenes en el cerebro, sino la repetición de acciones de modo correcto y certero (lo que actualmente se denomina ‘memoria muscular’)¹¹⁶¹. Por otra parte, y en paralelo a las fórmulas eruditas para desarrollar la *vis memorativa*, es posible constatar la existencia de otros dispositivos que ayudaban a rememorar conocimientos útiles en los oficios manuales. El principal de estos recursos fue un amplio repertorio de proverbios y dichos que condensaban el saber necesario para solventar problemas concretos. En un grupo social mayoritariamente ágrafo, era fundamental preservar y transmitir de

¹¹⁶⁰ PERKINSON, “Engin and artífice...”, p.62: ‘Further proof that image-makers sought to stress the quality of their *imagination* is offered by the few surviving late medieval ‘model books’, including the ‘Boxwood Sketchbook’ of ca. 1400 in New York, often attributed to the circle of Jacquemart de Hesdin. [...] The artist appears to have excerpted the majority of the figures from larger compositions, paralleling Jean de Pucelle in piecemeal fashion. But the specific compositions do not reappear in later images, suggesting that the owners of the sketchbook used its images as points of departure rather than as models to be slavishly copied. [...] By scrupulously avoiding a strict repetition of familiar models and playing on the fact that the audience might recognize the sources, an image-maker could give the appearance of working from engine just like Thamyris and Irene (and, later, St. Luke), manipulation their personal treasury of mental images into fascinating new permutations.’

¹¹⁶¹ Para un examen de esta profunda imbricación entre cuerpo y técnica artesanal, vid. Pamela H. SMITH. *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago-Londres (The University of Chicago Press), 2004.

modo fiable un conjunto de recetas de alto valor para la colectividad¹¹⁶². En la parte del manuscrito de Simón García atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón, citado anteriormente a propósito de los tratados de arquitectura, es posible encontrar una rara muestra de esa mnemotecnia aplicada a la transmisión del saber menestral¹¹⁶³. Hontañón propone una comparación entre las proporciones de las nervaduras y las proporciones de la mano. Relaciona cada uno de los dedos con los cuatro arcos principales (el pulgar con el perpiaño, el corazón con el crucero, el índice y el anular con el terceleste, y el meñique con el formalete), derivándose de ello un procedimiento de cálculo del grosor de los nervios de una bóveda según un sistema basado en la comparación de las longitudes uña/dedo. Sin obviar la especificidad del componente antropométrico, propio de la arquitectura, y sin soslayar tampoco la circunstancia de que el método anterior se encuentra incluido en un escrito (cómo, si no, podía haber sido conocido por la historiografía), el arquitecto segoviano utiliza un recurso propio del arte de la memoria, transmisible oralmente, para enseñar y después recordar una fórmula constructiva. Este tipo de procedimientos, junto con ciertas expresiones y frases hechas -bien conocidas por cuanto eran oídas con frecuencia-, la práctica repetida de determinada actividad, los cuadernos de dibujos, y las formas impresas en la memoria propiamente dicha (por utilizar una terminología afín al periodo), conformarían el bagaje que un artesano solía tener a su disposición para desempeñar bien su trabajo.

¹¹⁶² Camporesi es quien mejor ha explorado esta cuestión, centrándose en el medio rural italiano. Cfr. Piero CAMPORESI. “La formazione e la trasmissione del sapere nelle società pastorali e contadine”. *Studi d’Historia Agraria*, 5 (1985), p.87: ‘Nelle culture orali (e la società contadina è tutta calata nell’oralità) i proverbi rimati costituiscono l’equivalente delle *auctoritates* delle società letterate. Nelle culture analfabete, dove la necessità della memorizzazione è particolarmente sentita, il proverbio condensa il sapere non firmato del gruppo, la voce anonima che esprime il controllo sociale della comunità o la sua mentalità scientifica. Supercoscienza collettiva che impone condizionamenti, atteggiamenti, comportamenti. Nel mondo agrario delle campagne i proverbi, specialmente quelli meteorologici e fisiologici, nascono dal calcolo statistico delle probabilità, dal computo pazientemente riscontrato: esprimono delle costanti e delle tendenze verificabili nei fatti. Un sapere finalizzato alla risoluzione di bisogni e problemi pratici, esprime di un buon livello di conoscenze tecnico-scientifiche. Formula operativa e, insieme, ricetta socializzata, segreto pubblico.’

¹¹⁶³ NAVARRO FAJARDO. *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana...*, pp. 144-145.

7. TEATRO Y PINTURA GÓTICA EN VALENCIA, 1370-1450: UN UTILLAJE EN COMÚN PARA LA INVESTIGACIÓN¹¹⁶⁴

La relación entre pintura y teatro en la Baja Edad Media resulta tan atractiva teóricamente como difícil de determinar en la práctica. Supone, por tanto, un problema para la investigación: hay obstáculos metodológicos (y de muchas otras clases) y, a la vez, se vislumbran prometedores resultados que no se acaban de definir con claridad. Habitualmente, se ha establecido una correspondencia entre piezas pictóricas y piezas dramáticas con demasiada ligereza, o se ha desdeñado demasiado pronto la utilidad de un estudio comparado. Si se considera la cuestión con algo de detenimiento, este tipo de indagación es factible y, además, oportuna.

Contrastar las teorías que hasta ahora se han venido formulando sobre préstamos e influencias entre pintura y teatro bajomedievales mediante su inmersión en la cubeta de líquido revelador de los datos de archivo parece el primer paso de cualquier prospección cabal. La ciudad de Valencia, entre 1370 y 1450, es un banco de pruebas óptimo para verificar, hasta donde sea posible, este tipo de interacciones: cuenta con excepcionales fondos documentales, y también con restos significativos de pintura de excelente calidad, además de muestras teatrales de origen medieval que son lo suficientemente ricas y están lo suficientemente vivas como para resistir un análisis (la procesión del Corpus Christi¹¹⁶⁵ y, bastante lejos de las murallas de la urbe, el *Misteri d'Elx*¹¹⁶⁶, reflejo de lo

¹¹⁶⁴ La versión francesa del texto que sigue se presentó en el XII Coloquio de la *Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval* (Lille, 2-7 de julio de 2007).

¹¹⁶⁵ Un análisis sagaz de la evolución y el significado actual de la Procesión, en Rafael NARBONA VIZCAÍNO, *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia (Ajuntament de València), 2003, pp. 163-171 (“Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia”; dentro del mismo volumen, vid. “Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)”, pp. 131-162, con abundante bibliografía de aproximación que luego se revisará detenidamente). La narración, tan erudita como hilarante, de la alambicada pervivencia de un misterio medieval en Valencia y Mallorca, en Albert G. HAUF I VALLS, “L'Adoració dels Reis Mags: la supervivència del misteri litúrgic medieval en el teatre popular valencià i mallorquí i l'Auto de los Reyes Magos castellà”, en Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elche (Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”), 1994, pp. 101-123 (en el índice, paginación equivocada).

¹¹⁶⁶ Es necesario destacar la importante actividad editora generada en torno a los Festivales de Teatro y Música Medieval de Elche, así como algunas publicaciones en torno al Misteri: Joan CASTAÑO I GARCIA, Gabriel SANSANO I BELSO (eds.). *Història i Crítica de la Festa d'Elx*. Alacant (Universitat d'Alacant), 1998; Luis QUIRANTE SANTACRUZ. *Del teatre del Misteri al misteri*

que en su momento tuvo que ser el *Misteri* que se representaba en la Catedral de Valencia el día de la Asunción de la Virgen¹¹⁶⁷). La convivencia de todos estos factores dibuja un panorama como mínimo apetecible, si lo que se pretende es estudiar las relaciones entre pintura y teatro entre finales del siglo XIV y mediados del XV. Resulta claro, por extensión, que cualquier tipo de observación al respecto, por breve que sea, deberá ser bien precisa en sus límites y en su alcance.

En primer lugar, es necesario considerar qué se entiende por teatro bajomedieval cuando se menciona en los estudios dedicados al tema. Es evidente que llegar a una conclusión sobre el asunto escapa a los objetivos de esta disertación, pero resulta oportuno detenerse a pensar, al menos, en que la existencia de teatro propiamente dicho antes del Renacimiento es una cuestión controvertida, a veces oculta bajo términos bastante ambiguos (la confrontación entre los conceptos de “teatralidad” y “dramatismo” resulta muy ilustrativa de cuáles son las principales facciones en el debate, a las que habría que sumar la vía de compromiso de la “parateatralidad”). Hay total acuerdo, sin embargo, en que una espectacularidad difusa cala cualquier manifestación de poder (ciudadano, real, eclesiástico, nobiliario, corporativo) durante la Baja Edad Media¹¹⁶⁸. Los ejemplos de esta teatralidad/dramaticidad liminal son numerosos: predicación (en el ámbito de la Corona de Aragón, especialmente los sermones de Sant Vicent Ferrer y Mateo de Agrigento, excepción hecha de la actividad de Felip de Malla, el más destacado representante de la prédica escolástica *comme il faut*), procesiones, liturgia (monumentos de Jueves Santo, veneración de las reliquias¹¹⁶⁹), actos

del teatro. Valencia (Universitat de València), 2001; Edelmir GALDON (coord.). *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1986.

¹¹⁶⁷ Para todo lo referente al tema, vid. Luis QUIRANTE SANTACRUZ. *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Alicante (Direcció General de Cultura-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Comunitat Valenciana), 1987. Curiosamente, en el capítulo que José SANCHIS SIVERA dedica a las representaciones y ritos en *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. -Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909 [edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1990], pp. 461-482- no se hace mención a actividad dramática alguna en la Fiesta de la Asunción. Vid. también, del mismo autor: “La dramática en la nostra Catedral durant l'Edat Mitjana”, en Josep SANCHIS SIVERA. *Estudis d'història cultural* [edición, introducción, bibliografía y notas a cargo de Mateu RODRIGO LIZONDO]. Valencia-Barcelona (Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat), 1999, pp. 241-248.

¹¹⁶⁸ Luis QUIRANTE, Evangelina RODRÍGUEZ, Josep Lluís SIRERA. *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*. Valencia (Universitat de València), 1999, p.27: “La cultura medieval és una cultura molt espectacularitzada i en el seu si brollen, al llarg dels segles, formes amb una substància dramàtica molt variable”.

¹¹⁶⁹ Una descripción de cómo se mostraban a los fieles las reliquias en la Catedral de Valencia, en SANCHIS SIVERA, *La Catedral...*, pp. 371-388.

penitenciales, castigos institucionales aplicados en público¹¹⁷⁰, exhibición de obras que hoy se consideran artísticas¹¹⁷¹. Es así como términos laxos (parateatral, dramático, espectacular) sirven para caracterizar, indistintamente, fenómenos muy variados. En lo que a la Península Ibérica se refiere, la polémica sobre la existencia del teatro medieval varía de cariz según territorios. En Castilla el desacuerdo teórico parece más agrio que en ámbito catalano-aragonés, donde hay cierto consenso, fruto, quizás, de un temprano afán filológico por la edición crítica de textos (hipótesis ésta operativa sobre todo en Cataluña)¹¹⁷². Junto a estas disputas teóricas que casi sofocan cualquier posibilidad de exploración de la actividad dramática en la Edad Media, también es posible encontrar, afortunadamente, los primeros intentos de examinar el asunto desde otras disciplinas humanísticas, como la

¹¹⁷⁰ Vid. Andrea ZORZI. «Rituali e cerimoniali penali nelle città italiane (secc. XIII-XVI)», en Jacques CHIFFOLEAU et alii (eds.). *Riti e rituali nelle società medievali*. Spoleto (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), 1994, pp. 141-157; Claude GAUVARD. «Pendre et dépendre a la fin du Moyen Âge : les exigences d'un rituel judiciaire», *ibidem*, pp. 191-211. Todavía está pendiente un estudio particular sobre la aplicación de castigos institucionales desde el punto de vista dramático para territorio hispánico. De momento, sólo es posible contar con datos dispersos, como por ejemplo los que transcribe Sanchis Sivera en *Pintores Medievales en Valencia* [Barcelona (L'Avenç), 1914, p.103]: «En 6 de marzo de 1489 le encontramos [a Miquel Bonora, iluminador] con el nombre de *pintor* y firma época *per los treballs que he sostenguts en pintar ultimament certes çamarretes y caraces dels condemnats a carcer perpetu y de altres heretjes.*»

¹¹⁷¹ Como por ejemplo, los retablos en determinadas fechas del calendario litúrgico. Sobre la potencia de las escenas narrativas en la retabística hispana, vid. Justin E. A. KROESEN. *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula* [Liturgia Condenda, 22]. Lovaina (Peeters), 2009, pp. 317-322.

¹¹⁷² Posiciones encontradas que se aprecian bien en las citas que siguen: “Un problema especialmente grave que ha de encarar todo estudioso del teatro de ese período es el de la delimitación de su ámbito de trabajo. Aunque, por lógica, este ha de ser el punto de partida de cualquier investigación, en pocos casos se percibe una voluntad clara de establecer las señas de identidad propias del fenómeno teatral. Por supuesto, siempre resulta mucho menos arriesgado el recurso al adjetivo *dramático* o, mejor aún, a ese precioso comodín que es la voz *espectacular*; pero, al final casi nadie queda satisfecho en ese punto y del estudioso del teatro en la Edad Media se espera que no rehuya sino que afronte el objeto primordial de su trabajo; las obras *teatrales*. [...] // A esta escueta pregunta ‘¿qué es el teatro medieval?’ responderían de muy diferente manera algunos de los especialistas más conocidos [...]” [Ángel GÓMEZ MORENO. “Los límites de la teatralidad en el Medievo”, en RODRÍGUEZ CUADROS (ed.). *Cultura y representación...*, p.59]; “Como ya hemos dicho, las representaciones litúrgicas, que reflejan un orden divino, necesitan la participación de los fieles, dependen de una jerarquía aceptada de antemano. El teatro, por el contrario, sólo tendrá razón de ser con la aparición del espacio de lo público, de lo político. [...] Por otro lado, en la liturgia, cada palabra, cada gesto, forma parte de un extenso ceremonial que resucita, delante de los asistentes, su propia historia. [...] El teatro es, por el contrario, esencial y únicamente ficción; sólo depende del ingenio del autor y de los gustos del público. Así, el fiel estará completamente identificado con lo que observa, tendrá fe en la realidad de los sucesos representados; su mirada será incapaz de poner entre ella y lo que ve la distancia necesaria para que surja una conciencia teatral y escénica. // Por tanto, es un error histórico, un anacronismo insalvable, hablar de representaciones teatrales en la sociedad medieval” [Luis GARCÍA MONTERO. *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Granada (Editorial Don Quijote), 1984, pp. 28-30. El autor, por otra parte, encabeza el texto de su libro con una combativa y elocuente cita de Bertold Brecht que deja lugar a pocas dudas: “Si el teatro nació del culto, eso quiere decir que al apartarse de él se convirtió en teatro”].

Historia Medieval o la Historia de la Música. Rafael Narbona Vizcaíno y Maricarmen Gómez Muntané, historiador y musicóloga, respectivamente, han hecho interesantes contribuciones en ese sentido¹¹⁷³. Sin embargo, el panorama de estudios sobre el particular en Historia del Arte es prácticamente un erial, hecho extremadamente sorprendente si se piensa que en la Corona de Aragón han quedado excepcionales muestras que debieran ser esenciales en la investigación sobre las relaciones entre artes figurativas y teatro medieval¹¹⁷⁴.

En segundo lugar, es conveniente justificar por qué se ha escogido precisamente la pintura como segundo término de la comparación. Hay razones bien evidentes que tientan a pensar en las obras pictóricas como un buen *pendant* de las representaciones dramáticas: se trata de piezas de arte figurativo, y casi por definición policromo. Sin embargo, la escultura presenta estos mismos atributos, a los que podríamos añadir la tercera dimensión, y no se propone como principal paralelo formal de actividad teatral alguna (sólo, quizás, en el caso de los Descendimientos y de las Dormiciones). Para Valencia, en concreto, la explicación a todo esto reside, principalmente, en la trayectoria de los estudios locales sobre arte medieval desde principios del siglo XX, fuertemente escorados hacia la

¹¹⁷³ La recopilación de las publicaciones de Rafael Narbona sobre el tema, en *Memorias de la Ciudad...*; de Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, «La música vinculada al teatro medieval: tradición y actualidad en el marco de la geografía española», en Josep Lluís SIRERA (prólogo y conclusiones). *Teatro Medieval, Teatro Vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de Octubre 1998, con motivo del V Festival del Teatro i Música Medieval d'Elx*. Elche (Institut Municipal de Cultura - Ajuntament d'Elx), 2001, pp. 53-64; para fecha algo más tardía, «En torno a la ensalada y los orígenes del teatro lírico español», en RODRÍGUEZ CUADROS (ed.). *Cultura y representación...*, pp. 191-212.

¹¹⁷⁴ Principales excepciones: Paulino RODRÍGUEZ BARRAL. «Los mecanismos retributivos del más allá en el drama medieval catalano-aragonés: su relación con las artes plásticas», <http://www.sitm.info/history/Elx/Ponenciespdf/Rodriguez.pdf> (consultado el 7-11-2006); sobre todo, la producción científica de Francesc J. MASSIP I BONET, de la que a continuación se reseñan los títulos más significativos para el estudio de las relaciones teatro-artes plásticas: *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona (Montesinos), 1992; *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses*. Madrid (Comunidad de Madrid), 1997; «Lo maravilloso aéreo en la escena medieval», en M.G. MELONI y O. SCHENA (eds.). *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona*, vol.V. Cagliari (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici), 1997, pp. 397-411. Albert TOLDRÀ, en «Sant Vicent contra el pintor gòtic: sobre el 'triangle' de l'expressió medieval» [*Afers* 41 (2002), pp. 37-55], proporciona un buen ejemplo de investigación que, anudando referencias dispersas, vuelve a recomponer la trama que los estudios humanísticos se empeñan en destejer desde el siglo XIX. Toldrà señala, por otra parte, la importancia de procesiones y teatro como síntesis del triángulo de expresión del pensamiento medieval según Zumthor; subraya, además, la vecindad inmediata de estas manifestaciones con las artes figurativas (p.37): «...els tres vehicles que conformen l'anomenat 'triangle' d'expressió del pensament medieval: l'àmbit escrit (textos doctrinals, literatura), l'oral (sermons, tradició oral) i el visual (iconografia plàstica, i les precessons i el teatre, tot i que aquests dos darrers d'alguna manera -*consueta* escrita, declamació, escenificació-sintetitzen tots tres vehicles).»

pintura: a ella se refiere el grueso de los documentos transcritos y publicados¹¹⁷⁵. A pesar de todo, en la bibliografía foránea, donde tal vez cupiese esperar un cambio de perspectiva, se perciben muy pocas variaciones. La única razón que quizás dé respuesta, en parte, al interrogante de esta recurrente elección es la posibilidad que ofrece la superficie lisa de una tabla pintada de contemplar, en mejor o peor estado, una escena estable, apenas sujeta a variaciones que no sean los repintes. Esta escena incluye un entorno en el que se reparten los personajes *agentes* (las esculturas suelen mudar habitualmente de ubicación, quedando así desprovistas por completo de su contexto original, precisamente el elemento que podría darles un carácter más marcadamente dramático). También es cierto que muchos grupos escultóricos conservan su disposición primera, y que justamente aquello que no se puede arrebatar a la pintura, su *escenografía*, carece de las características consustanciales al espacio dramático: *tridimensionalidad y tiempo*¹¹⁷⁶.

Más allá de debates nominalistas (necesarios alguna vez, pero del todo ociosos cuando la precisión terminológica no es decisiva en los resultados de la investigación) y de elecciones más o menos forzadas por líneas de investigación previas, lo que aquí interesa es que la puesta en escena, cualquiera que fuese el objeto de la representación, era siempre una labor espectacular, al igual que la

¹¹⁷⁵ Fundamentalmente, vid. José SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (L'Avenç), 1914; Luis CERVERÓ. "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante, *AAV*), Año XXVII (1956), pp. 96-121; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Segunda Época, n°45 (1960), pp. 226-257; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *AAV*, n°48 (1963), pp. 68-156; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n°49 (1964), pp. 83-136; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *AAV*, Año XXXVI (1965), pp. 22-26; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *AAV*, Año XXXVII (1966), pp. 19-30; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *AAV*, Año XXXIX (1968), pp. 92-98; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *AAV*, Año XLII (1971), pp. 23-36; "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *AAV*, Año XLIII (1972), pp. 44-57; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA y Maite FRAMIS. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan (edición al cuidado de). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*. Valencia (Universitat de València), 2011.

¹¹⁷⁶ Sobre la importancia fundamental del tiempo como factor diferencial, vid. Clifford DAVIDSON, « Space and Time in Medieval Drama: Meditations on Orientation in the Early Theater », en Clifford DAVIDSON (ed.). *Word, Picture and Spectacle [Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 5]*. Kalamazoo (Medieval Institute Publications - Western Michigan University), 1984, p.39 : « The medieval drama was, as Pamela Sheingorn usefully reminded us in a paper read at the Seventeenth International Congress on Medieval Studies, *one of the visual arts*, presenting visual displays for spectators who looked on or who otherwise participated in the event. Hence it will be necessary first to study the drama in terms of its spatial elements. But the plays also quite obviously broke with the static quality of such visual arts as painting and sculpture. For this reason we need additionally to see them as participating in time ». Otras referencias a la misma cuestión, en pp. 46, 47, 49-58.

colocación, exhibición y uso de las obras de arte figurativo¹¹⁷⁷. Teatro (*tout court*) y pintura compartían, además, a grandes rasgos, el empleo de unas mismas fuentes en el desarrollo de cualquier tipo de programa iconográfico. Basta, por el momento, con partir de esta base común escueta, pero razonablemente segura, para comenzar a examinar los puntos de contacto entre una actividad y otra¹¹⁷⁸ (hay que advertir antes, no obstante, que entre la numerosa bibliografía referente al teatro medieval, numerosos estudios empujan a indagar en la cuestión¹¹⁷⁹, mientras que otros desaconsejan la experiencia o, al menos, recomiendan prudencia en las comparaciones¹¹⁸⁰: en cualquier caso, ambos se quedan al borde del problema, de la espesa fronda textos/dramatización/pintura).

Para empezar, se debería superar el espejismo que produce la famosa miniatura del Martirio de Santa Apolonia de Jean Fouquet, bien conocida entre los historiadores del teatro: se trata de la quimera de hallar en una obra pictórica el retrato fiel, el reflejo claro, de una representación dramática. Habría que olvidarse

¹¹⁷⁷ “Objects were often the product of an accretive process, compiled rather than fashioned. And they relied for their effect on both the fascination of spectacle and the work of decipherment” [Herbert L. KESSLER. “On the State of Medieval Art History”, *The Art Bulletin*, LXX/2 (1988), p.177].

¹¹⁷⁸ “Though the question of the precise impact of liturgical drama on art is still debated, the fact that pictures and church theater occupied much the same place in medieval religious life and shared many sources is now well established”, *ibidem*, p.174.

¹¹⁷⁹ Francesc MASSIP. *La il·lusió de Ícaro...*, p.29 (capítulo 8: “Ut pictura theatron”); QUIRANTE, RODRÍGUEZ y SIRERA, en *Pràctiques escèniques...*, aluden a “documents visuals que ens permeten d’enfocar de forma precisa aspectes com és ara l’espacialització, el vestuari, la decoració, la disposició i la gestualitat dels actors, etc.” (p.22), aunque no precisan a qué tipo concreto de documentos se refieren. También afirman que “un estudi de la tècnica de l’actor, per exemple, només és viable mitjançant estudis sobre la pintura, la fisiognomia, la iconografia, etc.” (*ibidem*).

¹¹⁸⁰ Tres advertencias impagables de Clifford DAVIDSON en forma de cita [“Gesture in Medieval British Drama”, en Clifford DAVIDSON (ed.). *Gesture in Medieval Drama and Art*. Michigan (Medieval Institute Publications - Western Michigan University), 2001, pp. 66-127]: 1. “Testimony deriving from the visual arts, however, will often seem more satisfying in presenting specific gestural choices –and when less than definitive at least in providing some essential boundaries for our speculation. Here matters of dating and provenance are of immense importance, for in dealing with examples which seem to be relevant to a particular scene in the drama, those which are closest in location and dating are likely to be the ones to be regarded as most reliable” (pp. 67-68); 2. “A requirement in assessing the value of individual examples of the visual arts for the understanding of gesture is that pitfalls of past criticism should be avoided. The idea persists, especially among art historians who should know better, that the artists at work in various locations came to the plays with view to seeing them as models their art [...]. Except when there is evidence to the contrary, that is not how the artist worked, though there is every reason to believe that considerable reciprocity existed between art and drama in the later Middle Ages and in towns where play production was a major annual or even more frequent effort” (pp. 68-69); 3. “However, the idea that the play’s production style was more pictorial than theatrical [...] needs to be modified, I believe, in the interest of seeing gesture as a complicated and dynamic visual fabric which, albeit unrecoverable in all fullness, nevertheless can be glimpsed through the glass of scholarship with the assistance of the visual arts” (p.69). La misma exigencia de rigor también se encuentra en “Stage Gesture in Medieval Drama”, pp. 466-467 [M. CHIABÒ, F. DOGLIO, M. MAYMORE (eds.). *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l’Étude du Théâtre Médiéval*. Viterbo [separata], 1983, pp. 465-478].

desde un principio de encontrar en las tablas pintadas una imagen veraz de los eventos para-teatrales, una especie de apunte del natural de una puesta en escena y, más que rastrear ecos puntuales, optimizar la seguridad de que pintura y teatro utilizaron un lenguaje común. Es evidente, de todos modos, que particulares escenas, en pintura, sí pueden ser un indicio fiable de la estética y de la disposición formal del drama religioso, por las razones que más tarde serán expuestas (especialmente, los episodios del Juicio Final, Pentecostés, la Ascensión, la Asunción, y la Anunciación, así como algunas escenas hagiográficas de martirio). Es posible aventurar una hipótesis semejante sólo para este tipo de escenas, puesto que huellas de la pintura de tema profano (cofres, paveses, *draps de pinzell*) han quedado pocas. Se cuenta, por tanto, con un elemento menos de ayuda para reconstruir la actividad dramática de carácter no específicamente religioso, si bien la documentación y la literatura constituyen un poderoso instrumento de evocación de este tipo de fastos¹¹⁸¹.

Todavía dentro de la categoría de las consideraciones preliminares sobre la aportación que puede representar un estudio comparado de pintura y teatro entre finales del siglo XIV y mediados del XV, es necesario reflexionar brevemente sobre la importancia relativa del texto en la actividad dramática medieval, ya que es justamente esa acotación de la primacía de lo escrito lo que hace posible la aproximación a la pintura. La restitución de la dimensión esencialmente visual del teatro, iniciada con los estudios de Walter O. Ong¹¹⁸² y Paul Zumthor¹¹⁸³ en los años ochenta, cobra carta de naturaleza en el panorama catalano-aragonés tempranamente con los trabajos de Josep Romeu i Figueras¹¹⁸⁴, y después, con los

¹¹⁸¹ Vid. M^a Teresa FERRER VALLS, «El espectáculo profano en la Edad Media : espacio escénico y escenografía », en R. BELTRÁN, J.L. CANET, J.LL. SIRERA (eds.). *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia (Universitat de València), 1992, pp. 307-322. Entre los espectáculos de corte profano destacan las entradas reales, bien estudiadas para Valencia, tanto en su implicación política como en su dimensión dramática (Un trabajo de síntesis reciente: «Las entradas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», en NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, pp. 85-100).

¹¹⁸² Walter O. ONG. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F. (Fondo de Cultura Económica), 1996 (1^a edición en 1982).

¹¹⁸³ Paul ZUMTHOR. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid (Cátedra), 1989 (1^a edición en 1987), esp. pp. 287-292.

¹¹⁸⁴ Josep ROMEU I FIGUERAS (ed.). *Teatre hagiogràfic*, vol. I. Barcelona (Barcino), 1957 (reimpresión de 1988), p.80: «Les rúbriques posen de manifest, per tant, la tècnica externa del nostre vell teatre, i també la tècnica interna, el desenvolupament dramàtic. I ens adonem de com el teatre medieval era de gran espectacle, de quin poder i de quina aptitud de moviment era capaç, i quina força de realisme i alhora de meravella sabia crear. Aquest poder d'espectacularitat i un parell

de Francesc J. Massip i Bonet¹¹⁸⁵. Desde hace tiempo, pues, parece claro que el espectáculo bajomedieval, en general, por multiforme que fuese, era una reactualización de episodios que el público conocía bien¹¹⁸⁶. No se trata, por tanto, de la presentación de una historia nueva, sino de la escenificación de una historia conocida, cuyo principal sentido era la fruición del despliegue material del asunto ante los propios ojos¹¹⁸⁷. Poco importaría oír todas las palabras pronunciadas por los personajes (tanto más si se piensa en que éstas solían formar parte del ritual litúrgico o de una composición escuchada año tras año, dado el carácter cíclico de la mayor parte de las representaciones), cuando el principal atractivo del evento era la posibilidad de observar ávida y morosamente bajo qué formas concretas volvían a hacerse reales los episodios que cada espectador-testigo tenía almacenados en su *vis memorativa*¹¹⁸⁸. El paralelo con la pintura en este punto es evidente: los acontecimientos representados son *cuadros*¹¹⁸⁹ en los que se puede participar y por los que se puede transitar, ya que la escena medieval es envolvente y, en general, no

dinamisme constituïen la seva força decisiva, molt més gran que la del text, el qual només era una ocasió per a l'espectacle extern⁹.

¹¹⁸⁵ MASSIP, *El teatro medieval...*, p.18: « Y es que, como señala Rey-Flaud, 'abordar el teatro de la Edad Media empezando por el texto (literario), es sumirse en un malentendido'. El teatro medieval no resiste el estudio meramente textual (a menudo impracticable), sino que requiere más que ningún otro una investigación de sus componentes espectaculares, plásticos, interpretativos ».

¹¹⁸⁶ Sobre el teatro religioso como reescritura e ilustración de acontecimientos que existen con independencia y anterioridad a la representación, vid. QUIRANTE et alii, *Pratiques scéniques...*, p.29.

¹¹⁸⁷ No parece casual, en este sentido, que el primer cine de tema religioso adoptara la forma de *tableaux vivants*. Los espectadores (ahora ya sólo espectadores) conocían de sobra el argumento: el valor de la obra residía única y exclusivamente en la puesta en escena [vid. Áurea ORTIZ y M^aJesús PIQUERAS. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona (Paidós), 1995].

¹¹⁸⁸ Sobre la potencia mnemotécnica de las imágenes que se empleaban en la predicación (una actividad liminal con el espectáculo), vid. Lina BOLZONI. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turín (Einaudi), 2002. Sobre la importancia de la visión y la memoria en la observación del arte medieval, para un ámbito cercano, vid. Encarna MONTERO TORTAJADA, « La puesta a punto del observatorio: visión, Historia del Arte medieval, perceptualismo y semiótica », en *Ars Longa* n^o 14-15 (2005-2006), pp. 45-56. Vid. además un breve texto sobre la relación entre predicación y retablos en Justin E. A. KROESEN. *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula [Liturgia Condenda, 22]*. Lovaina (Peeters), 2009, pp. 337-350.

¹¹⁸⁹ Vid. una esclarecedora cita en Pedro M. CÁTEDRA. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid (Gredos), 2005, p.506 (se refiere al teatro castellano bajomedieval, pero es igualmente válida para la Corona de Aragón): "Este teatro religioso ritualiza la acción persiguiendo la contemplación y la elevación interior. Los signos del Nacimiento son siempre *signos* y como tales están presentes. Son cuadros vistos del gran retablo de conjunto que es la Redención y pueden ser contemplados, precisamente, como una obra de arte. De ahí el carácter fragmentario que se aprecia en las distintas partes de la representación rememorada por Álvarez Gato o escrita por Gómez Manrique, que implica una *selección* que a su vez obedece a la economía y a los *intereses de la contemplación y del relleno teatral*" [la cursiva de esta segunda frase no es original]. La selección de escenas, el interés por la contemplación religiosa de las mismas y por la amplificación de la historia a través del detalle son rasgos comunes a pintura, teatro y predicación que muestran que los tres compartían recursos, hecho sobre el que nunca se insistirá lo suficiente.

tiene punto de vista privilegiado¹¹⁹⁰. Por extensión, los personajes que desfilan en determinadas procesiones podrían ser calificados como “iconos en movimiento”¹¹⁹¹. La importancia del texto sólo aparece con claridad en casos muy concretos: entradas reales y parlamentos de personajes que aparecían espectacularmente ocultos en un dispositivo aéreo. De nuevo hay que señalar, al respecto, una diferencia con la orientación de las investigaciones sobre el tema en ámbito castellano, mucho más centradas en la búsqueda de un texto propiamente dramático que en la indagación sobre la puesta en escena.



Misterio de la Crucifixión (York, julio de 2010)

Tras haber procurado delimitar bien el objeto del presente estudio, y antes de reflexionar sobre los puntos de contacto entre pintura y teatro en Valencia durante la Baja Edad Media, conviene revisar las fuentes de información que se podrían explotar provechosamente si lo que se quiere es acometer una indagación amplia sobre la cuestión. En primer lugar, se debería examinar cuál ha sido la labor editora de textos dramáticos originales hasta la fecha. Después habría que releer cuidadosamente los datos de archivo publicados, que para la pintura gótica en Valencia son notablemente abundantes. Por último, sería necesaria una prospección en archivos, explorando especialmente la documentación generada por los poderes municipal y catedralicio, principales promotores de la actividad teatral urbana entre 1370 y 1450 (también antes, y también después).

¹¹⁹⁰ MASSIP, *El teatro medieval...*, pp. 45-80; vid. también QUIRANTE et alii, *Pràctiques escèniques...*, p.28: « L'espai de la representació pertany a tothom, actors i espectadors. La posada en escena és, doncs, embolcalladora, tridimensional i sense un punt de vista privilegiat ».

¹¹⁹¹ Vid. Luigi ALLEGRI. «Aproximación a una definición del actor medieval», en RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *Cultura y representación...*, p.134. Se podría encontrar un eco de esto en los personajes que todavía hoy participan en las procesiones de la Semana Santa Marinera de Valencia, a los que se podría aplicar la misma definición de “iconos en movimiento”.

En primer lugar, en lo que respecta a la edición crítica de textos, hay que destacar la importante labor de Josep Romeu i Figueras, verdadero iniciador de los estudios sobre teatro medieval en el ámbito de la antigua Corona de Aragón. Romeu no sólo preparó cuidadosamente ediciones fundacionales¹¹⁹², sino que dirigió también la puesta en escena de algunas de las obras editadas entre 1961 y 1969. En la mayoría de estos montajes colaboraron actores y escenógrafos que más tarde formarían parte de grupos catalanes de teatro de vanguardia. En estas experiencias primeras fue fácil advertir una fuerte deuda con la maquinaria dramática medieval a través de Romeu i Figueras¹¹⁹³. El hecho podría dar lugar a una larga reflexión sobre el carácter más o menos histórico de este tipo de representaciones y sobre la influencia de recursos escénicos del teatro medieval en el teatro contemporáneo (como consecuencia de esto, podría llegarse a ponderar el supuesto carácter vanguardista de algunos montajes actuales). Por el momento, basta con subrayar la notable capacidad de maravilla que los recursos escénicos utilizados en la Baja Edad Media, tecnológicamente primitivos, conservan incluso ahora.

En cuanto a la disponibilidad de textos dramáticos específicamente valencianos, se cuenta, además de con las ediciones anteriores, con una larga tradición de *Coloquis* y *Rahonaments*, impresos desde el siglo XVIII en forma de romance versificado, que explican la Procesión del Corpus Christi, incluyendo en ocasiones el texto de alguno de los *misteris* que se representaban en ella¹¹⁹⁴. La

¹¹⁹² ROMEU I FIGUERAS, *Teatre hagiogràfic...* (3 vols); *Teatre profà*; *Teatre català antic*. Barcelona (Curial-Institut del Teatre), 1994-1995.

¹¹⁹³ Francesc J. MASSIP I BONET. “La revivificació del teatre medieval. L’obra pionera de Josep Romeu i Figueras”, en SIRERA. *Teatro Medieval...*, p.112.

¹¹⁹⁴ Por ejemplo, el *Rahonament que fan quatre llauradors de la Horta de Valencia al Retor de la sua Població, sobre haver vist la Funció, y Processò del Corpus de dita Ciutat, en lo any passat 1758. En que ù de ells li llig lo Misteri del Rey Herodes, ò de la Degolla, vulgarment dit*. Valencia (Imprenta de la Viudad de Joseph de Orga), 1759 [edición facsímil de Liberías París-Valencia, 1980]. Sobre este tipo de breves obras explicativas del siglo XVIII, indicadores precisos del progresivo extrañamiento del pueblo espectador respecto al significado de los símbolos y figuras del Corpus, vid. NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, p.169: “Paradójicamente el mismo afán por desentrañar al máximo los misterios de la representación prolifera aún más en la literatura popular coetánea, caracterizada por breves composiciones rimadas y dialogadas, no exentas de cierta sátira, en las que un clérigo, un abogado, un notario o un prohombre, siempre un hombre de letras local, es decir un reconocido urbanita, se mostraba condescendiente con campesinos y rústicos forasteros, aclarándoles el sentido de las funciones” (el *Rahonament* anterior sigue, en líneas generales, este esquema, aunque esta vez son los labradores los que relatan su visita a la ciudad para ver la procesión, limitándose el cura a darles la réplica). Otro ejemplo del distanciamiento de la ciudadanía respecto de los elementos espectaculares del Corpus, ya en el siglo XIX, en el prólogo de Vicente Boix para la *Relación y explicación histórica de la Solemne Procesión del Corpus que anualmente se celebra en la ciudad de Valencia* de Manuel CARBONERES [Valencia (Imprenta de José

primera edición crítica de estas breves obras dramáticas estuvo a cargo de Hermenegildo Corbató en 1932¹¹⁹⁵, siguiéndole con varios años de diferencia otras versiones parciales de estas mismas piezas¹¹⁹⁶. Los misterios asuncionistas representados en territorio valenciano han conocido una fortuna crítica algo diferente a la anterior: desde principios del siglo XX han sido objeto de estudio detenido por parte de filólogos e historiadores, y se han editado con un aparato crítico cada vez más depurado¹¹⁹⁷. Exceptuando la Consueta del *Misteri d'Elx* de 1625, en las ediciones consultadas las acotaciones escénicas son escasas y vagas, centradas sobre todo en la entrada y salida de personajes, y en el orden de intervención de cada uno de ellos (algo, por otra parte, habitual en este tipo de textos).

La principal fuente de información sobre las eventuales relaciones entre pintura y teatro tendría que ser, entonces, la documentación de archivo. Entre los registros inéditos revisados (42 protocolos notariales), no ha sido posible encontrar un solo indicio que relacione ambos términos. Este resultado, tan desalentador a primera vista, merece ser observado con reserva, dado que entre las noticias publicadas sobre pintura medieval valenciana sí se han podido espigar datos que dan cuenta clara de la vinculación entre actividad pictórica y actividad teatral¹¹⁹⁸. Son

Domenech), 1873, p.IX]: “Creemos satisfacer con esto [se refiere al trabajo de Carboneros] la curiosidad de los que desean comprender la significacion de los estraños personajes, que acompañan á la gran procesion del Corpus de Valencia...”.

¹¹⁹⁵ Hermenegildo CORBATÓ. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkeley (University of California), 1932.

¹¹⁹⁶ Un ejemplo asequible de estas ediciones parciales, en Manuel ARENAS ANDÚJAR. *Misteri del Rey Herodes del Portalet, vulgo de la Degolla*. Valencia (Ediciones de la Delegación Municipal de Fiestas del Ayuntamiento), 1968.

¹¹⁹⁷ La primera edición del misterio asuncionista de la Catedral de Valencia, en José RUIZ DE LIHORY. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia (Establecimiento Tipográfico Domenech), 1903 [edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1987], pp. 84-91; después, vid. Manuel SANCHIS GUARNER. “El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-1968), pp. 97-112. La única edición del misterio asuncionista de Castellón, en Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ. “La Asunción de la Virgen en el teatro primitivo español”, *Boletín de la Real Academia Española*, año L (1961), t.XLI, pp. 290-311. Para una visión panorámica de los avatares de la Consueta del *Misteri d'Elx*, vid. Luis QUIRANTE SANTACRUZ. “Notes per a una història del text de la Festa d'Elx”, en Edelmir GALDÓN (coord.). *Món i Misteri de la Festa d'Elx* [catálogo]. s.l. (Generalitat Valenciana), 1986, pp. 219-227. Una edición crítica del texto, en el mismo volumen, a cargo de Francesc J. MASSIP I BONET, pp. 135-147. Otra versión, en QUIRANTE *Teatro asuncionista valenciano...*, pp. 293-308.

¹¹⁹⁸ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, pp. 14, 54, 70, 72, 92, 98, 103 y 105; CERVERÓ GOMIS, 1963, pp. 85, 87-88, 131 y 132; CERVERÓ GOMIS, 1964, p.86; CERVERÓ GOMIS, 1968, pp. 92 y 94; CERVERÓ GOMIS, 1972, p.52; ALIAGA et alii, *Documents de la pintura valenciana medieval*, pp. 225-226 (docs. 346-348), 257 (doc.411), 289-290 (doc.491), 391 (doc.692), 495 (doc.962), y 497 (doc.966).

pocos documentos, pero lo suficientemente significativos para justificar un estudio sobre el asunto. La descompensación en los resultados de la investigación según se trate de fuentes inéditas o de fuentes publicadas, así como la escasez de datos, se explican atendiendo a dos particulares instancias: en qué tipo de registros documentales se buscan noticias y desde qué perspectiva se emprende la prospección.

En primer lugar, hay que subrayar que la documentación inédita revisada es eminentemente de carácter privado. La práctica totalidad de las noticias publicadas que informan sobre la relación teatro-pintura son registros de la actividad dramática patrocinada por las autoridades municipales y el Cabildo catedralicio. Esta circunstancia hace que quede en suspenso la probable existencia de otro tipo de manifestaciones espectaculares, pero señala con extraordinaria precisión cuál debe ser el campo de búsqueda: la producción documental generada por el Cabildo y por las instituciones de gobierno de la ciudad. Ambos se muestran en profunda sintonía en lo que al patrocinio de eventos se refiere, aunque en Valencia la iniciativa parece ser que la tuvo el poder civil, ya que dirigió la gestión de los dos grandes escaparates dramáticos de la Baja Edad Media en Valencia: la procesión del Corpus Christi y las Entradas Reales. A esto cabría añadir los espectáculos cortesanos que tuviesen lugar ocasionalmente en la urbe (también en cortes satélites como las de Gandía y Jérica). Cabildo, Consell y Corte Real fueron, del mismo modo, tres grandes promotores de encargos de pintura. Hay que señalar, en este punto, que el hecho de que empresas pictóricas y empresas teatrales tengan los mismos comitentes y supervisores es el primer indicio claro de las posibilidades que ofrece un estudio comparado de uno y otro tema.

En segundo lugar, hay que tener bien presente que el grueso de las compilaciones documentales consultadas tiene como principal objeto la pintura. Si se cambiase de perspectiva y se espigasen trabajos de carácter parecido, referidos al teatro, probablemente podrían encontrarse datos significativos sobre la actividad de pintores conocidos. Esto es: los paralelos entre las condiciones de producción de obras pictóricas y dramáticas posiblemente aumentarían, porque emergerían frecuentemente los mismos protagonistas¹¹⁹⁹. Así, las referencias cruzadas entre

¹¹⁹⁹ En este sentido, la consideración detenida de obras como *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino* [Valencia (Imprenta del Hijo de F. Vives Mora), 1925], de Salvador CARRERES ZACARÉS, es fundamental. Constituye un filón todavía poco

nombres de promotores y artífices que con toda seguridad podrían establecerse serían de mucha utilidad, ya que ensancharían notablemente el campo de visión que hasta hoy se ha tenido sobre el asunto. Desde luego, las fuentes de información que podrían explotarse no se agotan en la lectura de bibliografía ni en el examen de archivos. La observación atenta de las tablas pictóricas góticas que todavía se conservan, así como el análisis circunstanciado de la procesión del Corpus Christi de la ciudad de Valencia y del *Misteri d'Elx* (los dos grandes eventos parateatrales de origen medieval que han sobrevivido), son dos importantes vías de aproximación al problema que esperan una reflexión seria sobre su verdadero valor como herramienta de investigación histórica.

Considerados los materiales que se deberían emplear en un estudio amplio sobre las relaciones entre teatro y pintura en la Baja Edad Media, es necesario exponer ya cuáles son las conclusiones a las que se ha podido llegar tras el examen de las noticias revisadas. El primer punto de contacto entre una manifestación artística y otra, quizás el más evidente, es la coincidencia de los episodios representados, fácilmente explicable como un eco amplificado del ciclo litúrgico anual¹²⁰⁰. Sin embargo, hay capítulos con notable desarrollo tanto en teatro como en pintura para los que todavía no se ha encontrado una fuente litúrgica o hagiográfica precisa. En ámbito valenciano, un caso especialmente llamativo es el del martirio de San Jorge, de amplio desarrollo tanto en la predicación como en los retablos o los *misteris*¹²⁰¹.

En segundo lugar, los promotores y los profesionales que intervienen en la fabricación de obras pictóricas y escenografías teatrales son los mismos. De la

explotado por los historiadores del arte (aunque cada vez se utilice más), junto a otras lecturas de carácter más heterodoxo, como los dietarios. Éstos sí son sobradamente conocidos por la historiografía valenciana, especialmente el *Dietari del Capellà d'Alfons el Magnànim* [vid. la edición de Mateu RODRIGO LIZONDO: *Melcior Miralles: crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Valencia (Universitat de València), 2011].

¹²⁰⁰ Vid. DAVIDSON, «Space and Time...», p.55: “The presentation of the episodes of the Creation to Doom cycles at York or Coventry is thus consistent with attention to those scenes in sacred history which had already been marked by the liturgy and by familiar representations in the visual arts”; y, sobre la importancia de la liturgia en el arte medieval, KESSLER, p.173: “As most medieval art served the sacred liturgy, its history is largely the history of the response of artists to changing liturgical conditions. So, as the specific history of liturgy becomes better known, the course of medieval art is better understood”.

¹²⁰¹ Christabel BLACKMAN y Josep A. FERRE PUERTO. *El Retaule de Sant Jordi de Jérica [Recuperem Patrimoni, 4]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2001; Carmen RODRIGO ZARZOSA. «Aspectos históricos, estilísticos ee iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma», en *AAV*, 65 (1984), pp. 24-28; Sant Vicent FERRER. *Sermons de Quaresma*, vol. II. Valencia (Albatros), 1973: «Panegíric de Sant Jordi» (pp. 188-194); ROMEU, *Teatre hagiogràfic...*, vol.III: «Consueta de Sant Jordi» (pp. 5-32) y «Passió de Sant Jordi» (pp. 32-64).

importancia de esta identidad de los comitentes ya se ha advertido. En lo que respecta a los artesanos que trabajan en la preparación de representaciones dramáticas, la pleamar de la documentación ha dejado ver los mismos nombres repetidas veces: por ejemplo, los pintores Nicolau Querol¹²⁰² y Joan Guillem¹²⁰³, o el carpintero Joan Amorós¹²⁰⁴. Es necesario decir, sin embargo, que hay que deslindar muy bien el protagonismo relativo de pintores y carpinteros, ya que probablemente sea producto de la balanza vencida, bibliográficamente hablando, hacia el lado de la pintura. Al tiempo, hay que añadir que no cabe conformarse con las noticias que relacionen explícitamente a un artesano dedicado a un oficio artístico con una representación teatral: la presencia de un artífice de este tipo como testigo en documentos en los que se da cuenta de la renovación del utillaje dramático puede ser bien elocuente¹²⁰⁵, así como el préstamo de enseres entre una institución y un menestral¹²⁰⁶.

Asimismo es posible detectar la presencia de intermediarios entre los artesanos y el promotor, encargados de gestionar tanto la confección del aparato necesario para la representación como la puesta en escena misma. Esta figura es casi indefectiblemente un canónigo de la Catedral, y sus atribuciones resultan asimilables, con la debida distancia, a las del moderno escenógrafo. Otras figuras tan huidizas como interesantes son las de los tramoyistas (*machinaires*): no se sabe a ciencia cierta quiénes son estos profesionales, ni tampoco si se trata de los mismos

¹²⁰² SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, pp. 70-71.

¹²⁰³ *Ibidem*, pp. 104-105

¹²⁰⁴ SANCHIS SIVERA, «La escultura valenciana en la Edad Media», *AAV*, X (1924), p.16; SANCHIS SIVERA, *La Catedral...*, p.463.

¹²⁰⁵ Idea sugerida por Joaquín YARZA LUACES, «Artista-artesano en el gótico catalán», *Lambard III* (1983-1985), p.160: “Aun en 1453 el presbítero Joan Çalom se encarga de modificar y fabricar unos entremeses con la Creación del Mundo y la Natividad, para pasearlos en la procesión de Corpus Christi. En el documento firma como fiador el pintor Lluís Dalmau. Quiero suponer que no es gratuita esta presencia de Dalmau. Existía una participación suya en la confección de tal entremés.” Vid. también MOLINA I FIGUERAS, Joan. “La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona”, en MASSIP, Francesc (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval [Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Étude du Théâtre Médiéval. Girona, juliol de 1992]*. Barcelona (Institut del Teatre, Diputació de Barcelona), 1996, pp. 173-179.

¹²⁰⁶ El pintor Berenguer Mateu cobró por la pérdida de la cabeza de la Virgen y por la pérdida de la figura del Niño que estaban en el araceli incendiado accidentalmente en la representación de la noche de Navidad de 1440 [SANCHIS SIVERA, *La Catedral...*, p.463]. Un paralelo de esto en la ciudad de Barcelona, en YARZA, “Artista-artesano...”, pp. 159-160: “Una de las curiosidades de la cámara alta de la vivienda de Jaume Vergós eran dos cofres en los que se guardaban las cabezas de los ángeles, ‘qui porten los llums a la festa del Corpus Christi’. Estamos ante una señal de lo que constituyó un capítulo muy importante de la producción de los talleres: el arte efímero. Las entradas reales, las fiestas, la procesión del Corpus, se convertían en un espectáculo público a cuya gloria colaboraban los artistas”.

que fabrican los ingenios, (entendiendo que conocen su funcionamiento a la perfección y saben cómo explotar todas sus posibilidades) o de otras personas contratadas ocasionalmente, encargadas del asunto de modo transitorio.

Es necesario interrogarse también sobre la calidad de los artífices que tomaban parte en este tipo de encargos de decidida proyección pública. Como es habitual en casos parecidos, surge la duda sobre cuál es el principal factor que hace decidir al promotor encomendar una tarea a determinado artesano: si la valía técnica reconocida o si la capacidad de establecer buenos contactos. Para Barcelona se ha propuesto la posibilidad de que intervinieran los mejores profesionales en un primer momento, para conceder después las labores de mantenimiento y renovación periódica a otros de segunda fila¹²⁰⁷. En Valencia todavía no se está en condiciones de asegurar lo mismo. En cualquier caso, cabría indicar que las colaboraciones de pintores y carpinteros en carrozas y tramoyas fueron, por definición, un trabajo para la exhibición y el efecto, contratado por las autoridades ciudadanas, la Iglesia o las corporaciones artesanales (patronos, pues, de prestigio). En este sentido, a pesar del carácter más o menos efímero del producto y de la relativa pobreza de los materiales, se estaría ante encargos nada desdeñables por cuanto tienen de propagandístico (la confección de un trabajo de este tipo implicaría ya la existencia de un contacto con clientes de reconocida solvencia económica, y abriría la vía a encargos posteriores, a la vez que prestigiaría al artesano a quien el poder confiase su representación plástica).

El tercer nexo entre pintura y teatro bajomedievales en Valencia es de carácter cronológico: obras pictóricas y representaciones teatrales experimentan un despegue paralelo entre fines del siglo XIV y principios del XV. Tanto la procesión del Corpus Christi como el misterio asuncionista de la Catedral comienzan a funcionar con regularidad y vocación espectacular en esos años¹²⁰⁸, justo cuando se produce la llegada a la ciudad de pintores foráneos con excelente dominio del oficio que se asientan y forman taller. Otro rasgo común, bastante documentado en pintura y prácticamente desconocido para el teatro, es el desplazamiento de promotores, de delegados suyos o de los propios menestrales a otras ciudades para contemplar una obra especialmente valiosa, digna de emulación a la vuelta. En el

¹²⁰⁷ Vid. YARZA, « Artista-artesano... », pp. 160-162.

¹²⁰⁸ Vid. NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, pp. 151-152.

caso de las representaciones dramáticas, la prospección sobre terreno ajeno parece ser que estuvo fiada con más frecuencia a terceros designados por el comitente que a pintores o carpinteros¹²⁰⁹.

En conclusión, pintura y teatro son artes que tienen una raíz distinta, pero comparten un lenguaje común, el lenguaje figurativo: la imagen de la representación dramática se inscribe en el espacio y en el tiempo (y, por tanto, es efímera), mientras que la imagen de la representación pictórica se sitúa en un espacio figurado y tiene vocación de permanencia. Ahora bien, las imágenes propiamente artísticas eran también objetos que se podían utilizar *temporalmente* (esto es, en función del calendario litúrgico) con un *efecto dramático*. Muchos equívocos se derivan de la confusión entre la *naturaleza* de las imágenes dramáticas y pictóricas (diferente), el *lenguaje* que emplean (casi idéntico), y el *uso* que se hace de esas mismas imágenes (muy parecido)¹²¹⁰.

‘Aparech lendema tota la dita ciutat en faç nova...’: *en torno a la publicación del Llibre de l’entrada del rei Martí* -----

La cita con la que se inicia el título de este apartado no se refiere a la entrada de Martín el Humano en Valencia. En realidad, es parte de una carta de los Jurados a Alfonso V participándole las fiestas celebradas en Valencia con motivo de su partida de Nápoles en 1423¹²¹¹. Aun así, la frase resulta perfectamente válida para ilustrar la envergadura de celebraciones de importancia parecida, como podría ser una entrada real. Según Paulino Iradiel¹²¹², el 19 o el 20% del presupuesto anual de una ciudad bajomedieval solía estar destinado a esta clase de solemnidades. A nadie

¹²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 150-151.

¹²¹⁰ Respecto a la finalidad del uso de imágenes pictóricas y dramáticas, vid. KESSLER, p.185: “Diminishing the basic tension created by the centrality of the written Word in a largely illiterate society, pictorial narratives became an important component of public art. Sacred stories depicted on the walls of consecrated buildings helped the believers to ‘see’ the messages taught in sermons and to recall the lessons later. *Like church drama, moreover, they also made the written accounts seem real and vivid, transforming lofty verbal reports into personal experiences*” [cursiva de la autora].

¹²¹¹ Salvador CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Valencia (Imprenta del Hijo de F. Vives Mora), 1925, p.96. Carta fechada el 6 de diciembre de 1423 (doc. XXIVa en la compilación de Zacarés).

¹²¹² Intervención de Paulino Iradiel Murugarren en el coloquio sobre *Mercats del luxe, mercats de l’art. La Corona d’Aragó i la Mediterrània en els segles XIV i XV* [7/IX/2010].

se le escapa la importante función que cumplieron estos eventos como mecanismo de pacificación social en una época de fuertes tensiones en el medio urbano. Rafael Narbona, en la introducción a su obra *Memorias de la Ciudad*, hace un buen recuento de las fuentes útiles para el estudio de la fiesta cívica en Valencia: aparte de los clásicos de la historiografía (Chabás, Sanchis Sivera, Carboneres, Pertegás, Tramoyeres, Teixidor, Orellana o Villanueva), la monografía de Carreres Zacarés sobre libros de fiestas es una referencia imprescindible, al igual que dietarios y crónicas como los del capellán de Alfonso el Magnánimo o el *Llibre d'Antiquitats de la Seu*¹²¹³. Hace pocos años se sumó a este aparato bibliográfico la publicación íntegra del *Llibre de l'entrada del rei Martí*, transcrito por Joan Aliaga, Lluïsa Tolosa y Ximo Company con la ayuda de Aurelio Silvestre¹²¹⁴. En el prólogo a esta edición se indica que el *Llibre* es un registro de la *Claveria Comuna* conservado en el Archivo Municipal de Valencia en el que se recogen los gastos de la ciudad con motivo de la entrada de rey Martín el Humano junto con su esposa María de Luna y su nuera, la reina de Sicilia. Un texto en la cubierta explica que las cuentas que contiene el volumen se refieren a los juegos y entremeses de la fiesta, aunque se apunta que existe otro libro más pequeño en el que consta la mayor parte de gastos (volumen éste todavía por localizar). La entrada del rey se fijó inicialmente para el 19 de junio de 1401, aunque el brote de una epidemia de peste en la ciudad obligó a posponer el acto hasta el año siguiente. Así, el rey, la reina y Blanca I de Navarra (su nuera, también reina de Sicilia) entraron finalmente en Valencia los días 28, 29 y 30 de marzo de 1402. El libro de cuentas, aun siendo sólo, en sustancia, una lista de pagos, debe entenderse -y utilizarse- como una fuente de información valiosísima sobre los oficios artísticos en Valencia en torno a 1400.

La documentación relacionada con la entrada de Martín el Humano se ofrece al investigador como un caso de estudio analizable desde múltiples puntos de vista: se trata de una serie clara en la que se evidencia una organización económica minuciosa y una división del trabajo bien planificada. Además, es posible rastrear los precios de los materiales que se emplean, muchas veces relacionados con la pintura, identificar a los principales proveedores, e informarse

¹²¹³ NARBONA. *Memorias de la Ciudad...*, p.16.

¹²¹⁴ ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo (edición al cuidado de). *Llibre de l'entrada del rei Martí [Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III]*. Valencia (Universitat de València), 2007.

de los salarios percibidos por los operarios según su categoría profesional y su eventual prestigio (pagos no sólo monetarios, sino también en especie: véase el *ví grech* que se ofrece a Marçal de Sas y a otros maestros). Asoma también en los registros algún conflicto laboral relacionado con los honorarios que la autoridad municipal concede a ciertos trabajadores (por ejemplo, a los Santalínea). Resulta viable, del mismo modo, deducir la procedencia de muchos artesanos a partir de su nombre, ya que en ocasiones éste incorpora un gentilicio, o deriva directamente de una lengua foránea, con el interés que esto tiene para el tema de esta tesis doctoral. Otra vía de aproximación al *Llibre de l'entrada del rei Martí* sería un análisis iconográfico de los motivos escogidos para las *roques* o *entramesos* que se construyen para la fiesta. Juntos, suman la imagen que la ciudad quería proyectar de sí misma y del monarca bajo la égida del cual se iban a desarrollar los siguientes decenios de vida cívica.

Todas las propuestas de estudio anteriores son argumentos consistentes a favor de la inclusión de la serie documental referente a la entrada real de 1402 en una tesis afín a la historia social del arte como es ésta. Además, existen otras razones bien concretas que aconsejan de modo aún más firme considerar estos registros como una fuente de información válida para esta investigación: aparte del importante elenco de artistas que participan (tanto por número –más de cuarenta pintores- como por calibre –Starnina, Sas, Nicolau, Gonçal Sarrià o los Santalínea trabajan en la empresa-), la documentación es producto de una circunstancia del todo excepcional como es el trabajo conjunto de muchos de ellos, y de sus aprendices, en un mismo lugar y en un mismo tiempo. En las atarazanas de Valencia, durante la primavera de 1401 y la de 1402, se prepara la entrada de los reyes y de su nuera, y para ello se requiere el concurso de buenos menestrales de varios oficios: carpinteros, escultores, pintores y bordadores, junto con otros operarios de profesiones sin relación directa con la figuración, como marineros, especieros y braceros, trabajan en un solo proyecto. Esto propició con seguridad la existencia de colaboraciones de muy diversos tipos. Probablemente, también la transferencia de conocimiento se vería favorecida por esta empresa tan particular, en la que los mejores de cada oficio trabajaron codo con codo, junto a sus mozos (está documentada de modo fehaciente la presencia de varios de ellos al lado de sus maestros, lo que, por otra parte, hace que el *Llibre* sea un documento privilegiado

para examinar las condiciones de trabajo de estos jóvenes, incluyendo su retribución económica). De cualquier forma, esta circunstancia no debió ser tan rara, ya que con mucha probabilidad debió repetirse en otras entradas reales y en otros espectáculos de magnitud parecida (por ejemplo, en la procesión del Corpus Christi), aunque no se hayan conservado registros tan exhaustivos como los publicados por Aliaga, Tolosa y Company.

Aunque en el texto que precede a la adenda ya se ha revisado con detenimiento cuál es la naturaleza de las relaciones teatro-pintura, conviene volver sobre este asunto, haciendo extensivas esas consideraciones al resto de artes figurativas, para terminar de justificar el estudio de las representaciones dramáticas bajomedievales como recurso auxiliar en la investigación sobre Historia del Arte, más allá de las razones concretas que aconsejan la utilización del *Llibre de l'entrada del rei Martí* como fuente de información valiosa para esta tesis. Contra la idea propuesta por Émile Mâle, que abogaba por la inspiración de la pintura en el teatro, Clifford Davidson y otros estudiosos se decantaron ya en los primeros años 80 del siglo XX por la hipótesis inversa, viendo en las representaciones dramáticas una disciplina fundamentalmente derivativa¹²¹⁵. Es conveniente apuntar que se llegó

¹²¹⁵ Clifford DAVIDSON, "The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays", en Gari R. MULLER (ed.). *Le théâtre au Moyen âge. Actes du deuxième Colloque de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Alençon, 11-14 juillet 1977)*. Montréal, Québec (Aurore/Univers), 1981, pp. 45-46: "The importance of the visual arts for the study of early drama has often been misunderstood, I believe. The insistence upon seeing drama as primary, with artists receiving inspiration from the drama presented by medieval actors, is a wonderfully romantic idea, but in spite of the arguments of Émile Mâle, M.D. Anderson, Otto Pächt, W.L. Hildburgh and others we must be properly sceptical. As I have previously pointed out, the artists indeed were involved commonly with preparations for productions in the Middle Ages and hence their designs must have found their way directly into the fabric of the sets used by the players. Furthermore, since the theater is really a very ephemeral art, its dependence upon the more stable scenes of the visual arts cannot really be logically denied. This is not to say that the drama never influenced the visual arts, but we can hardly accept any longer Dr. Hildburgh's statement: "I am inclined to think that though the stage conceivably may sometimes have borrowed from static art incidents or specific groupings of gestures, the borrowing almost always was in the opposite direction -i.e. that the carver obtained, whether directly or through paintings, very much more inspiration from the stage than he bestowed upon it". Such an assertion is not only very fuzzy thinking, but it is contrary to the facts. Of course, it would be very nice if Dr. Hildburgh were correct, since we thus would have rather neat examples -almost like photographs- of medieval productions. //Careful attention to historical matters of design and iconography, however, indicates that the theater was highly derivative, taking its substance from previous visual representations of art as well as from biblical, exegetical, and liturgical sources.;" Clifford DAVIDSON. *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580* [Early Drama, Art and Music Monograph Series, 16]. Kalamazoo, Michigan (Medieval Institute Publications, Western Michigan University), 1991, p.56: "While it is extremely doubtful that the artist had the stage in mind when producing the various illuminations which illustrate the various scenes of the play, the pictures are nevertheless useful in establishing one way in which a drama would have been visualized by a contemporary [se refiere al *Liber Apologeticus* de Thomas Chaudler: Cambridge, Trinity College MS. R.14.5]."; Dunbar H. OGDEN, "Gesture and

a esta conclusión, en parte, considerando la participación habitual de artistas figurativos en el montaje y la preparación de las escenificaciones, hecho que en el ámbito geográfico y cronológico de esta investigación está documentado incontestablemente. A modo de muestra, es posible citar varios ejemplos dispersos, espigados entre las noticias de archivo publicadas sobre arte bajomedieval en Valencia:

- En 1402 el pintor Vicent Serra cobra de los Jurados tres florines y medio de oro por una nave que hizo para la fiesta de San Nicolás¹²¹⁶.
- En 1413 '*Vincentius Çaera, pictor*' cobra de Bernat Sirvent, '*administratori rerum et negotiorum procesionis festinitatis Reverendissimi Corporis XPI*', cien florines de oro de Aragón '*pro reficiendo noviter, aquilam, et alas angelorum et diversorum adobs jocalium apparamentorum dicte procesionis*'¹²¹⁷.
- En 1415 el pintor Joan Moreno cobra de la ciudad los 260 florines de oro acordados '*per adobar, refer e reparar certs dels entremeses qui seviren a la entrada dels senyors Rey e Reyna e Princep, com de nou fer e ordenar altres entremeses extrens dels dessus dits los quals huien e han servit pera la entrada ara novellament feta en la dita Ciutat, de la molt alta Infanta dona Maria, filla del molt alt illustre quondam Rey de Castella, sposa del dit senyor Princep, per celebrar loable festa de la celebració de les noçes de aquella ab lo dit senyor Princep*'¹²¹⁸.
- En 1416 Eximen Roiç, notario y procurador del pintor Andreu Riera, inicia un proceso contra el Prior del Convento de Predicadores de Valencia con motivo de '*una muntanya, ó entramés, ab algunes representacions que anaven en aquella pera obs de la festa del Corpus*' que hizo el pintor¹²¹⁹.

Characterization in the Liturgical Drama", en Clifford DAVIDSON (ed.). *Gesture in Medieval Drama and Art* [Early Drama, Art and Music Monograph Series 28]. Michigan (Medieval Institute Publications, Western Michigan University), 2001, p.29: 'Following Émile Mâle, some critics argue that dramatic presentations may have influenced unusually life-like body positions in the visual arts. But nowhere do we discover a medieval picture of a liturgical drama as enacted.'

¹²¹⁶ CERVERÓ GOMIS, "Pintores valentinos..." (1972), p.52.

¹²¹⁷ CERVERÓ GOMIS, "Pintores valentinos..." (1963), p.85.

¹²¹⁸ CERVERÓ GOMIS, "Pintores valentinos..." (1963), pp. 131-132.

¹²¹⁹ CERVERÓ GOMIS, "Pintores valentinos..." (1968), p.92.

- En 1422 el pintor Joan Querol cobra de la ciudad los cien sueldos que se le adeudaban *‘pro quodam scallo, construendi sive faciendi et operandi, cuiusdam entramesi, novi facti Beati Jeronimi, cum leone, ad opus solemnitatis processionis Corporis Xpi*¹²²⁰.
- Antoni Dalmau, *imaginaire*, hace en 1439 una imagen de Santa Marta [sic], rota en la representación de la Asunción de la Virgen¹²²¹.
- *Item com la luna del araceli fos sedada [?] trameti an Joan de Castellnou a Murvedre al forn del vidre ab sis llibres de vidre de salicorn trencat per fer lunes al araceli e costaren les dites sis llibres un real* (ACV, *Libre de obres*, 1460, f.10v)¹²²².
- Lucas Colomer, *magister fuste*, cobra en 1463 *ratione ad preparandum et ornandum et fabricandum tam celum festi Sancti Spiritus, quam etiam tabulatum dicti festi inferius constructum, et omnia alia*¹²²³.

Así, artistas de la talla de Antoni Dalmau, Joan Moreno, o Joan de Castellnou, reparan y construyen artefactos utilizados en representaciones promovidas por la Catedral, los Jurados o el Convento de Predicadores (estos dos últimos comitentes patrocinando espectáculos que formaban parte de la procesión del Corpus, descrita ya en páginas anteriores como el gran dispositivo espectacular de la ciudad, al que se recurría en entradas reales y otras celebraciones solemnes – por ejemplo, el Compromiso de Caspe o la entrada de Benedicto XIII¹²²⁴ – como arsenal infalible de invenciones y entretenimientos¹²²⁵). La nómina de operarios implicados en trabajos parecidos aumenta exponencialmente tras la revisión del *Llibre de l'entrada del rei Martí*, como se verá algo más adelante. Sólo la enunciación de esta circunstancia debería hacer pensar sobre la profunda imbricación de la fiesta y el mercado de trabajo en la sociedad pre-capitalista.

¹²²⁰ CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos...” (1964), p.86.

¹²²¹ SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana...”, p.21.

¹²²² SANCHIS SIVERA, “Vidriería historiada medieval...”, p.25.

¹²²³ Ibidem, p.24.

¹²²⁴ Salvador CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Valencia (Imprenta del Hijo de F. Vives Mora), 1925, pp. 76-77 y p.89 del anexo documental, respectivamente.

¹²²⁵ NARBONA apunta al respecto que ‘En el ejercicio municipal de 1428-29 la procesión del Corpus necesitó del 61’4% del total del presupuesto anual para fiestas (7572 ss), y en el de 1429-1430 se dedicó el 80’6% (12067 ss). Las oscilaciones se pueden explicar atendiendo al estado de las arcas municipales o a la necesidad de renovación de los entremeses.’ (*Memorias de la Ciudad...*, p.150).

Como apunta Rafael Narbona, la primera no se puede identificar con el ocio ni con el tiempo libre, sino con la celebración de ritos rigurosamente prescritos y con la conmemoración colectiva y cíclica de episodios particulares¹²²⁶. La preparación de una procesión, de un *misteri*, o de una entrada real, por tanto, constituía una oportunidad de trabajo importante que convenía aprovechar. De la misma manera, y en relación al mundo de la menestralía, es posible saber algo sobre la consideración social de los oficios según el orden en el que desfilan en procesiones y entradas reales, teniendo en cuenta, como resulta lógico, que las profesiones tenidas por más relevantes irían al final. Por ejemplo, en la entrada de Mata d'Armagnac, celebrada en agosto de 1373, cuando todavía era duquesa consorte de Gerona, el orden que se guardó fue el siguiente: desfilaron primero los carniceros, seguidos de guarnicioneros y sederos, aluderos, zurradores, cuchilleros y vaineros, chapineros, horneros, esparteros, tejedores, pescadores, herreros, molineros y otros pertenecientes al almudín, corredores de cuello, carpinteros, zapateros, pelijeros, corredores de oreja, pelliceros, labradores, freneros, sastres, plateros, curtidores, cerrando la comitiva por último los pelaires. Los hombres de mar no figuraban con los anteriores oficios, porque tenían que estar en las galeras que también formaban parte de la entrada¹²²⁷. Por otra parte desfilaron juristas, pañeros, notarios, mercaderes, cambiadores, médicos, especieros y otros prohombres¹²²⁸. Esta procesión ordenada y pacífica, evocadora de una sociedad urbana próspera y bien acordada, tuvo, sin embargo, que planificarse con minuciosidad '*quasi per començament*' por parte de Bertomeu de Villalba, el esforzado notario que actuó como delegado de los Jurados de la ciudad ante los mayores de los oficios, con los que mantuvo varias conversaciones '*per esquivar entre aquells torbament e discordia*', lo que evidencia, una vez más, que el puesto asignado en este tipo de ceremonias era un síntoma claro de prelación social, y que como tal debía discutirse antes de presentar una imagen definitiva ante la sociedad urbana y ante el

¹²²⁶ NARBONA. *Memorias de la Ciudad...*, p.19: '...en la sociedad anterior a la capitalista, la fiesta no se identificaba con tiempo libre o de ocio, ni llegaba a interrumpir del todo las actividades laborales. Todo lo contrario, las celebraciones que jalonaban el ritmo del calendario exigían una dedicación tan agotadora o más que cualquier jornada laboral, tal y como se puede comprobar, por ejemplo, en la densidad y en la larga duración que prolongaba las ceremonias y juegos de las entradas reales en las ciudades de la Corona de Aragón'.

¹²²⁷ Salvador CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Valencia (Imprenta del Hijo de F. Vives Mora), 1925, p.35 del anexo documental.

¹²²⁸ *Ibidem*, pp. 30-31.

monarca¹²²⁹. Un ejemplo parecido de este tipo de debates se documenta en 1423, con motivo de la entrada en Valencia de Alfonso el Magnánimo. En esta ocasión se apunta que ‘per ço que sia preclusa via a debats par ques deguessen metre en orde per scrits los officis, per ço que de la graduacio de aquells no sia questio’¹²³⁰. A veces, incluso, la lectura de esta clase de documentación resulta ser un observatorio privilegiado de la autopercepción de determinado colectivo profesional: en 1414, por ejemplo, cuando se prepara la entrada de Fernando I, los barberos se comprometen a presentarse con librea y a hacerse cargo de un *entrames*, precisando sin embargo que son ‘artistes’ y no ‘menestrals’¹²³¹. La presión de las autoridades ciudadanas sobre los oficios para que participasen en los eventos festivos, por otra parte, era grande: por ejemplo, en el bando que anuncia los preparativos para la misma entrada de Fernando I, se estipula una multa de 200 florines al oficio que no participe, y de 20 florines a cada menestral que no obedezca al llamamiento (cantidades ambas nada desdeñables)¹²³². En paralelo, no obstante, parecía existir una partida municipal que sufragaba los gastos de las corporaciones profesionales cuando éstas emprendían la fabricación de nuevos artefactos para la celebración ‘a inducció e prechs dels dits Jurats’. Es éste el caso de freneros, *pellicers* y marineros en 1381, con motivo de la entrada de Pedro el Ceremonioso y Sibila de Forcià¹²³³. Lo mismo sucede en 1395 con los armeros, a quienes se pagaron las 30 libras acordadas por hacer ‘jochs o arneses de una nau ab serenes e de una rocha sobre carros fets per lo dit Offici’ para la entrada de Juan I y Violant de Bar¹²³⁴.

De esta forma, las celebraciones en general, y las entradas reales en particular, eran ocasiones en las que la ciudad mostraba la imagen que quería

¹²²⁹ Ibidem, p.30: ‘E entre les altres coses, com fos cosa molt expedient e necessaria, quasi per començament, empendre e acordar ab los maiorals e promens dels Officis e mesters dela dita ciutat les colors dels vestits lurs per haver diversitat de liurees, e axi mateix de metre aquells en orde de lur exida e anada e tornada en la recepcio de la dita Senyora per esquivar entre aquells torbament e discordia, per ço haud parlament moltes vegades per los dits honrats Jurats e deputedats ab los dits maiorals e promens, finalment fo ab aquells concordat quals colors e qual orde cascuns haurien e tendrien, e per ço que en esdevenidor pogues apparer e que sobre semblants coses fos tolt affany e treball, yo Berthomeu de Villalba, notari publich e scriva dessus dit, continue e escriví de ma mia totes aquestes coses e tot ço quis seguí en aquests affers, axi com deius appar’.

¹²³⁰ Ibidem, p.100.

¹²³¹ Ibidem, p.80: ‘Item, los Barbers quey hauran acord axi de vestir com dentrames, dients que son artistes e no menestrals’.

¹²³² Ibidem, p.82.

¹²³³ Ibidem, p.50.

¹²³⁴ Ibidem, p.64.

proyectar de sí misma, y para ello las autoridades municipales no dudaron en utilizar todos los recursos –financieros y coercitivos– a su alcance. Para eso, tal y como ha quedado de manifiesto, era fundamental planificar y ordenar, determinando el lugar que cada corporación y cada individuo debía ocupar en el desfile, y por ende, en la sociedad urbana. Se especifica el puesto de cada cual minuciosamente: desde los portadores de las borlas del palio o de las bridas de las cabalgaduras reales (función reservada a hombres relevantes como Martí de Torres en 1370¹²³⁵, o Bernat Joan, Gener Rabaça y Ferrando Garcia en 1392¹²³⁶) hasta el último menestral de cada oficio debía saber cuál era su sitio en la gran parada ciudadana. También es posible deducir en qué consistía una entrada real digna de este nombre según el parecer de los Jurados a partir de la documentación: cuando éstos comienzan a preparar la entrada de Fernando I en 1412, recuerdan que el monarca entró en Barcelona en ese mismo año, ‘on molt bella festa li es estada feta e moltes belles entrameses e argent presentat’¹²³⁷. Representaciones teatrales y plata, pues, eran los ingredientes indispensables de una ‘bella festa’, y las características de las primeras y de la segunda eran discutidas minuciosamente (tanto es así que en la entrada de Martín I se cambia varias veces el peso de la vajilla que se ofrecerá como presente a los monarcas y a la esposa de su hijo¹²³⁸; lo mismo sucede en 1414 con el propio Fernando I¹²³⁹, para quien se estipulan en un primer momento 100 marcos de plata ‘obrada’ -90 se preveen para la Reina y 85 para el primogénito- en forma de dos bacines esmaltados, dos platos dorados, un confitero dorado y esmaltado, un jarro dorado y esmaltado, y una copa dorada y esmaltada¹²⁴⁰). A pesar de todo, las entradas reales no fueron sólo un formidable ejercicio de planificación y de gestión económica, sino también, y sobre todo, un acto hondamente simbólico. El ceremonial comprendía no sólo la entrada del rey, sino también la de la reina y la del primogénito heredero, y era, en palabras de Narbona, ‘un auténtico reconocimiento de legitimidad, de soberanía regia y de homenaje ciudadano’¹²⁴¹. En Valencia el monarca entraba por el portal de Serranos, conducido por la legación

¹²³⁵ Ibidem, p.28 y p.32.

¹²³⁶ Ibidem, pp. 60-61.

¹²³⁷ Ibidem, pp. 77-78.

¹²³⁸ Ibidem, pp. 66-67.

¹²³⁹ Ibidem, pp. 83-84.

¹²⁴⁰ Ibidem, p.79.

¹²⁴¹ NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, p.70.

municipal que se había desplazado fuera del recinto urbano para recibirlo. Desde mediados del siglo XV se producía, ya dentro de la ciudad, el encuentro con una procesión religiosa encabezada por el obispo y compuesta por el cabildo, el clero parroquial y una representación de cada uno de los monasterios del término municipal. Tras la adoración de la reliquia del *Lignum Crucis*, el rey llegaba por fin a la Catedral, donde juraba como monarca legítimo y participaba de la liturgia pertinente (antes de este cambio en el rito, el clero se limitaba a esperar la comitiva en la Seu). Después de esto, la procesión se dirigía finalmente al Palacio del Real, en la otra ribera del río. Éste es, en líneas generales, el programa que siguieron las entradas reales en Valencia durante la Baja Edad Media y gran parte de la Edad Moderna, si bien el plan experimentó ajustes según el carácter particular del poder monárquico al que se estaba honrando¹²⁴².

El recibimiento de Martín I, la entrada más cara que costeó la ciudad (6193 libras, frente a las 4495 que costó la venida de Fernando I o las 1750 que se pagaron por agasajar a Fernando II el Católico)¹²⁴³, también siguió el patrón establecido en décadas precedentes. Los encargados de organizar la fiesta fueron el jurista Joan Belluga y el *sotsíndic* y notario Pere Miró. Belluga se hace cargo de la contabilidad en los meses que preceden a la epidemia que obliga a posponer la entrada real, cuyos primeros brotes se manifiestan pocos días antes de la fecha prevista para el evento, en junio de 1401. Cuando se reemprenden los trabajos, en febrero de 1402, quien toma el relevo al frente de la administración es Pere Miró. Los pagos se suceden entre mayo de 1401 y septiembre de 1402, con el hiato que media entre junio de 1401 y febrero de 1402, ocasionado por las mortandades a las que ya se ha hecho alusión. La primera fecha que se fijó para la entrada real fue el 19 de junio de 1401, y los días en los que ésta acabó teniendo lugar fueron el 28, 29 y 30 de marzo de 1402. En ambas ocasiones se contó, por tanto, con menos de dos meses para poner a punto el recibimiento (se debe considerar, no obstante, que en 1402 se aprovecharía algo del trabajo ya hecho anteriormente, puesto que la epidemia que obligó a posponer el acontecimiento se declaró sólo días antes del 19

¹²⁴² NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, p.72: 'Una lectura evolutiva de las formas exteriores que presentaron las entradas reales en el período indicado permite constatar también su adecuación respecto al sentido intrínseco del poder real. La parada militar ofrecida con este motivo en 1336 a Pedro IV coincide con su cariz militarista. También son notables las influencias francesas en la corte de Juan I tras su matrimonio con Violante de Bar, por el auge que alcanzaron los juegos de las corporaciones según el modelo festivo de las ciudades provenzales y languedocianas'.

¹²⁴³ ALIAGA et alii, *Llibre de l'entrada...*, p.16.

de junio; aun así, en el *Llibre* se apunta que las obras de 1401 ‘*no’s compliren a tots obs, ans s’i ach a fer après altra e molta despesa per dar compliment a la dita festa e acabar aquella e per altre affigiment molt gran que hi covengué a fer, per ço car hi sobrevench la entrada de la senyora reyna de Sicília e s’ach grexer la dita festa*¹²⁴⁴). Así, los preparativos en realidad fueron empresas de corta duración, pero de gran intensidad: hay periodos en los que se trabaja tanto de día como de noche, y se retribuye espléndidamente a Belluga porque ‘*havia enterament treballat en lo fet dels entrameses que eren estats fets a obs de les festes de la novella entrada dels senyors Rey e Reyna, los quals eren estats molt bells e propis e de gran admiració quals james no foren vists semblants, e aço per LXXX dies continuus e mes e axi de nit com de dia sens partirse daquell treball*’¹²⁴⁵.

Aliaga, Tolosa y Company, en el prólogo a su edición del *Llibre*, hacen un breve análisis del contenido del volumen que, aunque sucinto, proporciona algunos datos útiles como introducción al examen algo más detenido que se llevará a término aquí después.¹²⁴⁶ Así, el principal frente de trabajo, según el documento, se situó en las atarazanas de la ciudad. Allí se fabricaron las rocas de la Gloria Mundana y de la Isla de Sicilia. La del Paraíso Terrenal comenzó a obrarse en casa del fraile Vicent Çaera, para transportarse luego a donde estaban las otras dos. En el Portal dels Serrans, reservado para la entrada de la nuera de los reyes, también se llevaron a término labores de acondicionamiento y decoración. Los trabajos de las atarazanas se desarrollaron, en la primera etapa, bajo la dirección de Joan Llobet y los hermanos Santalínia (Bernat y Bertomeu: platero y carpintero-‘ymaginaire’, respectivamente). Para ellos se compra una mano de papel grande con el objeto de ‘pintar’ y ‘deboxar ço que avien mester’¹²⁴⁷. La roca del Paraíso parece ser un destajo

¹²⁴⁴ Ibidem, p.161.

¹²⁴⁵ CARRERES. *Ensayo de una bibliografía...*, p.68: ‘*attenents quell honrat micer Johan Belluga havia enterament treballat en lo fet dels entrameses que eren estats fets a obs de les festes de la novella entrada dels senyors Rey e Reyna, los quals eren estats molt bells e propis e de gran admiració quals james no foren vists semblants, e aço per LXXX dies continuus e mes e axi de nit com de dia sens partirse daquell treball, e totes altres feynes sues propies apart posades, en que dona e donar feu acabat espaxament en degut aparell segons verbalment daço som estats informats per los entrevinents e sabents, per tal taxaren a aquell per tots los damunt dits treballs e diurnals, haut esguart que vagava e treballava en aquells ab una cavalcadura procurant e havent ades ça ades lla ço que feya mester als dits entrameses e era demanat per los obrants e formants aquelles, cent florins dor comuns Darago, axi com a ben merexcute aquells de condigna remuneracio...*’ (5 de diciembre de 1402).

¹²⁴⁶ Esta explicación inicial sigue, con algunas precisiones, la exposición de los autores: vid. ALIAGA et alii. *Llibre de l’entrada...*, pp. 22-24.

¹²⁴⁷ Ibidem, p.53.

encomendado a los hermanos Vicent y Joan Çuera, frailes (la implicación del primero parece ser que fue mayor que la del segundo, quien sólo obró quince días, frente a los cuarenta de Vicent, retribuido ‘vullans per mans, vullats per esmaginar, e fer e obrar, e anar de fora e fer que les obres haguessen bona perfecció, segons se mexia’¹²⁴⁸). Los Çuera se incorporarán a la dirección de la obra en las atarazanas a partir de febrero de 1402. Junto a Llobet, serán los maestros en esta segunda fase del proyecto. Bernat Santalínia, platero, se incorporará a este grupo el 2 de marzo, lo que dará lugar a un conflicto laboral que se examinará con detenimiento más adelante. La nómina de pintores a sueldo asciende a cuarenta operarios de muy variada condición y fama. Se registran, además, encargos puntuales a Pere Nicolau (ocho gualdrapas de caballo y ocho sobrevestas ‘dels emperadós, reys e cavalés’¹²⁴⁹), Bernat Godall (quince gualdrapas para las cabalgaduras de varios personajes; por cada una de ellas cobró lo mismo que Nicolau: cuatro florines¹²⁵⁰) y Domingo de la Rambla (diez escudos de pequeño tamaño para los emperadores, reyes y otros caballeros participantes en los juegos que tuvieron lugar alrededor del *cadafal* de la Gloria Mundana¹²⁵¹). Tal y como se ha apuntado en párrafos anteriores, también aparecen mozos en compañía de sus maestros, especificándose en ocasiones la soldada que perciben (entre uno y tres sueldos, cobrados por su superior). El jornal medio de un pintor es de cuatro sueldos y seis dineros, exactamente el mismo que el de otros trabajadores como puedan ser un carpintero o un cocinero. Hay casos, sin embargo, que superaron ampliamente esta cantidad: Gherardo Starnina cobró nueve sueldos; Marçal de Sas, Gonçal Peris, Gonçal Sarrià¹²⁵² y Francesc Sanç,

¹²⁴⁸ Ibidem, p.141.

¹²⁴⁹ Ibidem, p.68.

¹²⁵⁰ Ibidem, p.121. Los quince personajes fueron Aristóteles, Virgilio, Tristán, Isolda, Jasón, Europa, Eneas, Semíramis, Lancelot, Ginebra, Salomón, el conde de Barcelona, la emperatriz, el Papa y Saladino.

¹²⁵¹ Ibidem, p.83.

¹²⁵² Los autores distinguen entre Gonçal Peris y Gonçal Sarrià, siguiendo la hipótesis propuesta por ALIAGA en *Els Peris i la pintura medieval valenciana*. Debe apuntarse, no obstante, que nunca aparecen Peris y Sarrià en la misma lista de pagos, y que en la segunda fase de los trabajos se registra a Gonçal Peris Sarrià como pintor mejor remunerado, tras la desaparición de Starnina y Sas (en definitiva, no hay ningún dato que venga a contradecir la hipótesis que considera a Peris y Sarrià la misma persona). Una sensata revisión del asunto, en Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. *Art i societat a la València Medieval*. Barcelona-Catarroja (Afers), 2011, pp. 103-104, nota 71. El autor propone la identificación entre Gonçal Peris y Gonçal Sarrià, solucionando la cuestión de una biografía excepcionalmente larga para tratarse de una sola persona mediante la expurgación de las noticias más tempranas (1362-1397) del corpus documental, por considerarse demasiado vagas. Así, Peris-Sarrià sería un pintor nacido hacia 1370, y en activo hasta 1444, falleciendo en 1451 en torno a los 80 años.

ocho; Guillem Arnau, seis; y, por último, Joan Manyes, Antoni Peris y Domingo del Port, cinco. No es posible incluir en esta lista a Pere Nicolau, porque el maestro de Igualada no fue contratado a sueldo, sino por encargo (las ocho gualdrapas y las ocho sobrestas a las que se ha hecho referencia antes, por las que cobró la considerable cantidad de 17 libras y 12 sueldos¹²⁵³). Por otra parte, es necesario apuntar que Starnina, Sas, y Peris-Sarrià no trabajaron el mismo tiempo en el proyecto. Durante la primera parte de la campaña, Sas participó en las labores de pintura de las rocas de la Gloria Mundana y de la Isla de Sicilia desde el 8 de junio al jueves 6 de julio, que es cuando termina la obra (ésta empieza el miércoles 1 de junio, una semana antes de que el pintor comience su intervención). Starnina sólo se incorpora los últimos días, del 1 al 6 de julio. Peris aparece en la documentación entre el 27 de junio y el 6 de julio. Sas parece, pues, el pintor favorito del gobierno municipal, quien se decanta por él desde un principio, habiéndole encargado ya obras como el diseño del timbre real y de los escudos de la ciudad en 1394 (a través de la *Sotsobreria de Murs i Valls*), o como la pintura mural de una Piedad para la Sala de la Ciudad antes de 1399 (no se puede perder de vista en este punto, tampoco, la famosa medida de gracia del Consell en 1410, permitiendo vivir al depauperado maestro en unas habitaciones sobre el Peso de la Harina, en atención a su magisterio y a su trayectoria pasada¹²⁵⁴). Sólo cuando se va acercando la fecha señalada para la entrada del monarca se recurre a Peris y a Starnina, cobrando el maestro italiano más que cualquier otro, lo que obliga a trabajar con la hipótesis de la disponibilidad para explicar, en parte, la ausencia del toscano en todo el proceso, siendo como parece el mejor maestro presente en Valencia en esos años -esto, si se acepta que la remuneración superior sea síntoma inequívoco de mayor calidad artística, y no de una coyuntura del mercado pictórico que obligue a los organizadores del proyecto a ofrecerle más dinero si éstos quieren que el pintor participe, aunque sea sólo por unos días, en la campaña-: así, en esos meses del estío de 1401, Starnina debía estar demasiado ocupado con encargos como para dedicarse con exclusividad durante semanas a los trabajos de la entrada real¹²⁵⁵, por lo que tal vez Belluga sopesaría la posibilidad de atraerse su concurso mediante un

¹²⁵³ ALIAGA et alii. *Llibre de l'entrada...*, p.34 y p.68.

¹²⁵⁴ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 29-30.

¹²⁵⁵ Tal vez aún tuviera entre manos el retablo de San Miguel para la capilla de Francesc Maça en Portacoeli, por el que percibe un ápoça en marzo de 1401 (vid. MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...* [tesis], vol I, p.201; vol. II, pp. 480 y 481).

estipendio más sustancioso que el de sus colegas. Resulta curioso, de todas formas, que un trabajo de arte efímero como es éste constituya la última ocasión en la que es posible contemplar en activo, y casi al completo, a la generación más brillante de la pintura gótica en Valencia. Los grandes ausentes serían Miquel Alcanyís y Jaume Mateu. La explicación que proponen Aliaga, Tolosa y Company es que Alcanyís se encontraría fuera de la ciudad en ese momento, y que Mateu probablemente estaría trabajando a las órdenes de Nicolau, su tío. Tras el paréntesis motivado por la peste, sólo aparece Gonçal Peris ('àlias Sarrià') como pintor remunerado de forma comparable a los anteriores, a partir del 8 de marzo de 1402. Nicolau vuelve a recibir un encargo concreto: dorar y pintar la sobrevesta del rey de Sicilia, por lo que cobra tres florines y medio¹²⁵⁶. Es necesario llamar la atención, en este punto, sobre una circunstancia particular: los Çaera, los Santalínia y Llobet (esto es, los coordinadores del proyecto) cobran entre seis y siete sueldos al día, menos que Starnina, Sas, Peris-Sarrià y Sanç. El hecho pone en evidencia el especial estatus de ciertos pintores de retablos respecto al común de la menestralía urbana, e incluso respecto a sus miembros más capaces (habría que apuntar también, no obstante, que los únicos operarios que podrían hacerles sombra, como son los orfebres o los maestros de obras, no participaron en el proyecto a sueldo habitualmente).

Tras las consideraciones anteriores, hay que apuntar que es arduo construir un relato del desarrollo de los preparativos partiendo sólo de las escuetas anotaciones de un libro de cuentas. Aunque este tipo de registro, sin embargo, tiene otro valor derivado precisamente de su carácter prolijo y repetitivo: al ser un listado de gastos muy detallado, en ocasiones casi exhaustivo, es posible adentrarse en pormenores que la mayor parte de la documentación hurta al investigador cuando de estudiar la actividad artística se trata. Aparecen, entonces, las figuras de los proveedores y de los aprendices, el precio de los materiales, la tasación del trabajo, el ritmo al que avanza la obra (según el reclutamiento de más o menos operarios, y según cierta clase de gastos -alquiler de sábanas¹²⁵⁷, compra de brandones de cera

¹²⁵⁶ ALIAGA et alii. *Llibre de l'entrada...*, p.274.

¹²⁵⁷ Ibidem, p.58: 'Ítem, doní e paguí a n Pere Valfagona, per loguer de roba de lit, ço és de lit de post, matalaf, traverser, cobertor, flaçada e llançols per jaure a les mestres, per X jorns'; p.59: 'Ítem, doní en paguí a n Pere Valfagona per XX jorns, ultra los X desús que tinguí la roba dels lits per jaure los mestres, costà de loguer hun cruat lo jorn, que són XX cruats, fan II ll. X ss'.

‘per als mestres qui anaven a dormir a la taraçana’¹²⁵⁸, incentivos en forma de comida y bebida¹²⁵⁹-, es posible saber cuándo se intensifica el ritmo de las labores).

Las personas que abastecen a la empresa de la entrada real son muy diversas: batihojas, especieros, pintores, homeros, herreros, taberneros, pañeros, carpinteros, sombrereros, sogueros, juboneros o cedaceros surten de los materiales necesarios para la obra, pagados por Joan Belluga o Pere Miró la mayoría de las veces. Para lo que aquí interesa, son de especial relevancia las transacciones con batihojas como En Malendis, (quien proporciona oro y plata para el Paraíso Terrenal¹²⁶⁰), Matheu Simó¹²⁶¹ o Anthon Sànzes¹²⁶². Los especieros Antoni Soler¹²⁶³, En Amalrich¹²⁶⁴, y Jacme Roures¹²⁶⁵ proveen de pigmentos, papel, cola, cera y otros productos. Los mismos pintores que participan en la construcción de las rocas a veces también venden material de trabajo. Domingo del Port es habitual en los registros del *Llibre*: los administradores le compran, por ejemplo, pergamino para hacer cola¹²⁶⁶ o azul de Alemania¹²⁶⁷. El mismo Starnina en una ocasión vende media onza de azul de acre para las vestiduras de un ángel¹²⁶⁸. En el comercio de telas y, sobre todo, en el de la madera, emergen individualidades importantes. Guillem Serra suele ser el principal proveedor de paños para la fiesta¹²⁶⁹. Los carpinteros Pere Amoròs y Genís Clot aparecen frecuentemente tanto en la nómina de trabajadores de la obra como en la lista de vendedores. En este punto resulta interesante señalar el cuidado con el que se selecciona la madera para partes

¹²⁵⁸ Ibidem, p.56.

¹²⁵⁹ Ibidem, p.71: ‘Ítem, doní a vi per als mestres e comprí formatge per berenar aquel dia, que era digmenge, per ço que obrasen bé, II ss’; p.80: ‘Ítem, doní a beure a la companya que s’afanyàs bé obrar per acabar Is II ds’; ‘Ítem, doní a n Johan Portel per un cànter de vi, per ço car lo temps era breu e que la companya s’afanyàs IIIss’. p.81: ‘Ítem, doní als pintós per ço que acabacen ço que avien acabar, per vin grech Is Vids’. Vid., relacionado con el tema, el artículo de RUNNALLS, Graham A. “Repas fictifs, repas réels: le rôle des banquets et de l’alimentation dans les mystères français”, en RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle; SOSSON, Jean-Pierre; THIRY, Claude; VAN HEMELRYCK, Tania (eds.). *La vie matérielle au Moyen Âge. L’apport des sources littéraires, normatives et de la pratique [Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve, 3-5 octobre 1996]*. Louvain-la-Neuve (Université Catholique de Louvain), 1997, pp. 205-216.

¹²⁶⁰ Ibidem, p.36.

¹²⁶¹ Ibidem, p.61.

¹²⁶² Ibidem, p.64.

¹²⁶³ Ibidem, pp. 36 y 65.

¹²⁶⁴ Ibidem, pp. 56 y 81.

¹²⁶⁵ Ibidem, pp. 139 y 140.

¹²⁶⁶ Ibidem, pp. 55 y 56.

¹²⁶⁷ Ibidem, p.57.

¹²⁶⁸ Ibidem, p.62.

¹²⁶⁹ Vid. como muestra, ibidem, pp. 49-52.

concretas de las estructuras. Por ejemplo, se compra chopo para los *cadafals* (es el carpintero Ponç Moragues quien recibe dinero por esto), haya para las torres de la muralla de la Gloria, y nogal para la rueda de este mismo *entrames* (parte de esto último se compra al carpintero Simó Stopinyà)¹²⁷⁰.

Como ya se ha apuntado antes, el *Llibre de l'entrada del rei Martí* proporciona información muy valiosa sobre los precios de las materias primas utilizadas habitualmente en la actividad artística. Un ejemplo sobresaliente de ello es el que se refiere a los pigmentos. A través de inventarios de especieros como Raimon Amalrich¹²⁷¹ se puede vislumbrar la variedad y riqueza de mercancías que formaban parte del negocio de los *apotecaris*. Con todo, no es posible conocer el valor económico de estos productos mediante listados de bienes parecidos. En el *Llibre* sí se especifican los precios de los colores, siendo el más caro el carmín (dos onzas a un sueldo: recuérdese aquí el pulso entre Alcanyís y Garcia Sarrià, haciendo carmín cada uno de ellos para la pintura de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral en 1432, *per veure qual eixiria pus bell*¹²⁷²), seguido por el bermellón (cinco sueldos la libra), el *orpiment* (cuatro sueldos y seis dineros la misma cantidad), el *verdet* (tres sueldos y seis dineros), y el ocre (un sueldo y seis dineros). El blanco, el *atzercó* y el bol de Armenia van después, tasándose a sueldo la libra. La *almànguena* (almagre) se sitúa en último lugar, comprándose dos libras por un sueldo. Los precios se mantienen igual con independencia de quién sea el suministrador: Antoni Soler¹²⁷³ o En Amalrich¹²⁷⁴ cobran lo mismo por sus productos, con ligeras variaciones incluso dentro de una misma lista de pagos (Soler recibe cinco sueldos por una libra de bermellón, para a continuación cobrar por la misma cantidad del mismo producto cinco sueldos y seis dineros).

El sueldo de los aprendices, objeto de atención preferente en esta investigación, experimenta fluctuaciones más acusadas. El 3 de junio el pintor Domingo del Port cobra cinco sueldos, y el 4, junto con 'un jove seu', ocho. El domingo 5 de junio recibe, 'ab dos jòvens pintors', once¹²⁷⁵. Debieron darse ciertos cambios en la tasación del trabajo del maestro, porque Del Port comienza

¹²⁷⁰ Ibidem, p.48.

¹²⁷¹ APPV, n.º1224, 14 de enero de 1404.

¹²⁷² ALLAGA MORELL. *Els Peris...*, p.204.

¹²⁷³ ALLAGA et alii. *Llibre de l'entrada...*, p.65.

¹²⁷⁴ Ibidem, pp. 81 y 82.

¹²⁷⁵ Ibidem, pp. 86-87.

cobrando, el 1 de junio, seis sueldos. Joan Maynes, pintor de tapines, percibe cinco, y con mozo, siete. En principio podría establecerse, pues, el sueldo medio de un aprendiz en dos o tres sueldos. El mozo de Marçal de Sas cobra por medio día un sueldo y seis dineros, lo que permite suponer que su jornal era de tres sueldos, con lo que la soldada del maestro ascendería a ocho sueldos, y no a los nueve de Starnina, puesto que ‘mestre Marçal e son jove’ solían percibir once sueldos al día¹²⁷⁶. Los mozos del carpintero Genís Clot tienen tres sueldos y seis dineros como estipendio¹²⁷⁷. Otro mozo ‘poch’ de Clot cobra un sueldo y seis dineros diarios, como un joven de Bernat Vives y otro de Berenguer Vives¹²⁷⁸. El imaginero Guillem Arnau recibe cinco sueldos al día, y su mozo, dos sueldos y seis dineros¹²⁷⁹. Diago, el joven del pintor Guillem Ferri, cobra tres sueldos y seis dineros¹²⁸⁰. Peret, mozo del pintor Johan Pereç, veinte dineros por día¹²⁸¹. El del pintor Bernat Çalom, dos sueldos¹²⁸². De la consideración de estos salarios se deriva que las variaciones en la retribución del trabajo de los aprendices existían y eran notables. Estos cambios podrían explicarse, en primera instancia, atendiendo a la edad y a las habilidades del mozo en cuestión. A estas variables habría que sumar el pacto específico establecido con el progenitor del joven (caso de existir tal acuerdo, y caso de referirse éste de alguna manera al cobro de una cantidad vinculada a un proyecto concreto) y, sobre todo, el tiempo que llevaba el mozo al servicio del maestro. Este criterio, y no otro, es el que sirve a todos los pintores que declaran en el proceso Mateu-Peris para establecer el sueldo que podría corresponder a Mateu por los años que había pasado trabajando en el taller de Pere Nicolau sin estipendio alguno. El paso del tiempo se supone que llevaba aparejado un progreso en el conocimiento de la profesión, en circunstancias normales, y un aumento paralelo de la soldada. A pesar de ser ésta una suposición lógica, sigue siendo sólo una suposición, ya que faltan los datos específicos que ayuden a contextualizar de forma definitiva el jornal de cada uno de los mozos que aparecen en la documentación. Resta desligar de modo claro, en cualquier caso, la figura del ‘moço’ o ‘jove’ de la

¹²⁷⁶ Ibidem, p.114.

¹²⁷⁷ Ibidem, p.125.

¹²⁷⁸ Ibidem, p.126.

¹²⁷⁹ Ibidem, p.126.

¹²⁸⁰ Ibidem, p.127.

¹²⁸¹ Ibidem, p.128.

¹²⁸² Ibidem, p.128.

del aprendiz propiamente dicho, sujeto mediante una ‘carta de afermament’ a su maestro. Atendiendo a lo que se sabe sobre este último tipo de documentos, es raro que el muchacho comprometido perciba algún tipo de salario. Tal vez quepa ver en estos mozos o jóvenes que cita el *Llibre* a aprendices que ya finalizaron su tirocinio y que siguieron trabajando en el mismo taller en el que iniciaron su andadura profesional. A día de hoy, los registros de archivo han proporcionado la secuencia casi completa de algunas vidas laborales que ejemplifican la progresión económica de un menestral valenciano vinculado a un oficio artístico desde su aprendizaje hasta la consecución de la maestría: los casos de Jaume Mateu¹²⁸³ y Pere Compte¹²⁸⁴, por ejemplo, son paradigmáticos en este sentido. No obstante, lo más frecuente es contar, como ya se ha señalado en capítulos anteriores de esta tesis, con noticias aisladas que resulta difícil poner en relación con otros datos que informen de la trayectoria posterior de un aprendiz citado en un contrato de *afermament*, o que expliquen la formación de un maestro que se observa en activo durante determinada época. Esta labor de reconstrucción de una trayectoria laboral específica se ve seriamente entorpecida por la omisión de los nombres de estos jóvenes (¿aprendices?, ¿oficiales?) en la escasa documentación en la que, como en el caso del *Llibre*, es posible contemplarlos trabajando -anónimamente- al lado de sus maestros.

Otro aspecto que resulta interesante en el *Llibre de l'entrada del rei Martí* es la posibilidad de observar con relativa cercanía la conflictividad laboral que se manifiesta en determinados momentos. En concreto, durante la segunda etapa del proyecto, de febrero a marzo de 1402, se dan dos problemas que merecen un comentario detenido. El primero de ellos atañe a los Çaera, los Santalínea y Llobet. A partir del 15 de febrero de 1402 los Çaera y Llobet cobraron seis sueldos diarios por dirigir los trabajos de la entrada real. El 2 de marzo se incorpora Bernat Santalínia, orfebre, y los Çaera y Llobet se niegan a trabajar, considerándose mal retribuidos. La documentación apunta, sin embargo, que Santalínia ‘obrà a sguart

¹²⁸³ Vid. la tesis doctoral de Carme LLANES I DOMINGO: *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en septiembre de 2011].

¹²⁸⁴ Vid. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte: arquitecto*. Valencia (Generalitat Valenciana-Ajuntament de València-Centro UNESCO Valencia), 2007.

sens algun cert salari¹²⁸⁵. ‘Esser a esguard’, según el *Diccionari Català-Valencià-Balear* de Alcover, es ‘esser una cosa sotmesa al criteri o manera de veure de qualcú’; así, el orfebre trabajaría a la expectativa de ver tasado su trabajo tras su terminación. El órdago a la administración municipal ante la amenaza de un futuro estipendio más elevado para Santalínia acaba mal. El 6 de marzo vuelve Vicent Çaera, y de ahí en adelante ‘stech a sguard’¹²⁸⁶, cobrando siempre seis sueldos, como hacía antes del advenimiento del orfebre morellano. Joan Çaera y Llobet no vuelven a aparecen en la nómina de trabajadores de la empresa. El 17 de marzo se añade Bertomeu Santalínia, también ‘a sguard’¹²⁸⁷. A Çaera se le pagarán veinte florines por ciertos trabajos suplementarios. Los Santalínia, ‘los quals los jurats havien fets venir per maestres dels entrameses e per dictar, fer e obrar aquells’, cobran al final cien florines por todas sus labores (que les llevaron 88 días, incluyendo los desplazamientos desde y a Morella)¹²⁸⁸. El asunto es curioso, porque tanto Bernat como Bertomeu habían dirigido los preparativos del conato de entrada real de la primavera anterior junto a Llobet. Eran los hermanos Çaera quienes en principio habían obrado por separado en esta primera etapa, asumiendo la elaboración de la roca del Paraíso Terrenal fuera de las atarazanas, principal lugar de trabajo para los demás. Parece pues que la entente de 1402 entre estos últimos y el imaginero Llobet fue más fuerte que los vínculos que éste pudo establecer con los Santalínia algunos meses antes, durante la primavera de 1401. Tal y como se ha sugerido antes, este hecho puede explicarse como una reacción de defensa ante la llegada de Bernat Santalínia, quien comenzó a obrar sin haber concertado un salario concreto, circunstancia que con seguridad levantaría sospechas en el ánimo de los Çaera y de Llobet, quienes tenían fijado su jornal ya en seis sueldos.

¹²⁸⁵ Ibidem, p.177.

¹²⁸⁶ Ibidem, p.180.

¹²⁸⁷ Ibidem, p.195.

¹²⁸⁸ Ibidem, p.279. Se puede encontrar un caso parecido, en lo que a llamamiento de artistas foráneos se refiere, en la entrada de Juan I a Zaragoza en 1388. Para participar en los preparativos se requiere la presencia del pintor gerundense Lluís Borrassà, a quien se exime de los compromisos pendientes que a la sazón tenía en Barcelona para poder atender los trabajos de la entrada real. Vid. M^a Carmen LACARRA DUCAY. “Artistas viajeros en Aragón durante el siglo XV”, en Miguel Ángel GARCÍA GUINEA (dir.). *Viajes y viajeros en la España Medieval* [Actas del V Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 de septiembre de 1993]. Madrid (Ediciones Polifemo), 1997, p.217.

El segundo caso de conflictividad laboral también se da en los días previos a la entrada real de 1402, aunque implica a protagonistas diferentes. La noche del jueves 23 de marzo las autoridades municipales acordaron, en vista de la proximidad de la venida del Rey, que se trabajase en los preparativos tanto de noche como de día. En principio, los designados fueron los Santalínia y Francesch Sanç¹²⁸⁹. La noche del viernes 24 se reclutó a los anteriores, ‘emperò, com en Bernat de Muntanyans e en Francesch Dezplà, preveres, fossen fort necessaris a la dita obra, e no volguessen obrar de nit al for que·ls altres obraven, fon concordat que·ls donàs per cascuna nit, a cascú d’ells, VIII sous e III diners’¹²⁹⁰, más de lo que cobraba el propio Sanç (ocho sueldos). De nuevo, la organización de la fiesta se topó con un desafío, seguido de una reivindicación salarial, por parte de algunos trabajadores conscientes de su valía y de su utilidad en el proyecto. En realidad, el grupo que operaba por las noches era bastante reducido: los Santalínia, Sanç, Muntanyans, Dezplà y dos o tres trabajadores más. El equipo diurno consistía en una treintena de personas, aunque a partir del 26 se incrementa considerablemente la nómina de operarios del segundo turno, llegando en total a una quincena de personas.

La condición de presbíteros de Bernat de Muntanyans y Francesc Dezplà lleva a una cuestión que resulta interesante abordar. La participación de obreros que han recibido algún tipo de consagración religiosa es notablemente frecuente en el *Llibre*. Tanto Muntanyans como Dezplà y un tal ‘Frare Bernat’ aparecen citados de forma habitual en los pagos¹²⁹¹. De ellos también emerge Pere Benencasa, presbítero, quien se niega a entregar unas estrellas que había hecho durante ocho días, a no ser que se le pague a razón de cuatro sueldos y seis dineros la jornada de trabajo¹²⁹². Vicent Pedrós, de la misma condición que Benencasa, parece que ensaya a algunos mozos, sin que la documentación explicita cuál es el fin de este adiestramiento¹²⁹³. Soriano, también ‘prevere’, hace barbas y pelucas¹²⁹⁴. De todo ello

¹²⁸⁹ Ibidem, p.209.

¹²⁹⁰ Ibidem, pp. 211-212.

¹²⁹¹ Citados juntos, por ejemplo, en ibidem, pp. 87, 197-198, 203 o 205.

¹²⁹² Ibidem, p.267.

¹²⁹³ Ibidem, pp. 255 y 274. Pedrós también aparece en un documento fechado en diciembre de 1402 en el que se le señala como uno de los organizadores de la procesión del Corpus, junto a Pere Miró y Francesc Corçà (ibidem, pp. 390-391, doc. 80). Se puede proponer al presbítero Joan Sist como figura tal vez parecida a Pedrós, ya que Sist, con motivo de la entrada de Fernando I en 1412, cobra ‘per trovar e ordenar les cobles e cantilenes, quei cantaren en les entrameses de la festivit de la

puede derivarse que la existencia de presbíteros con algún tipo de habilidad manual relacionada con los oficios artísticos era más frecuente de lo que cabría esperar. Así, la figura de Andreu Garcia no queda tan aislada ni es tan excepcional como podría suponerse en un principio (curiosamente, el mismo Garcia tenía ‘un entramas chiquet ques diu de es paradis e [de l’infern] de paper e engrut’, vendido en almoneda el 22 de noviembre de 1452¹²⁹⁵). Hay ejemplos fehacientes que anteceden este caso en medio siglo y que son muestra, si no de un afán coleccionista y de un círculo de relaciones del todo particular (en este sentido, el caso de Garcia es único), sí de una dedicación clara al trabajo artístico, aunque en el caso de Muntanyans, Dezplà, Benencasa y Pedrós se constata una retribución económica (y no se sabe si también una necesidad pecuniaria) que no es posible documentar en el caso de Garcia. Por otra parte, parece que el porcentaje de hombres que recibían consagración, consistiera ésta en órdenes mayores o en órdenes menores, era muy significativo. El presbiterado constituía una consagración del primer tipo, superior al diaconado, y permitía al sujeto en cuestión celebrar misa, lo que también representaba un medio de ganarse la vida de manera más o menos discreta, según los beneficios que acumulase o el cargo que ocupase en la jerarquía eclesiástica. El interrogante sobre los motivos que pudieron empujar a algunos de estos clérigos a formarse y a trabajar como menestrales –aunque fuera ocasionalmente– resta por contestar, aunque podrían proponerse fundamentalmente dos causas posibles: la necesidad económica o los vínculos familiares (como probablemente sucedió en el caso de Pere Benencasa, vinculado de forma bastante plausible con Bernat Benencasa, platero).¹²⁹⁶

Considerada la cuestión del trabajo de los presbíteros en la entrada real, procede ahora intentar dar contestación a otro asunto relacionado también con un epíteto intrigante. Se trata de la aparición de algunas ‘mecàniques persones’ en la lista de pagos¹²⁹⁷. Mateu Esperandeu¹²⁹⁸, Joan Maynes¹²⁹⁹, y sobre todo, Francesc

entrada dels senyors Rey, Reyna e Primogenit lur, que eren molt belles e ben dictades’ [CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía...*, pp. 84-85 del anexo documental].

¹²⁹⁴ Ibidem, p.273.

¹²⁹⁵ APPV, Ambrosi Alegret, nº1107 (22 de noviembre de 1452).

¹²⁹⁶ Para todo lo relacionado con el tema, vid. M^a Nieves MUNSURI ROSADO. *El clero secular en la Valencia del siglo XV: composición e influencia socio-política*. Valencia (Del Sénia al Segura), 2010.

¹²⁹⁷ ALIAGA et alii. *Llibre de l’entrada...*, p.84: ‘Comte de les jornades e diornals que an obrat diverses persones, axí fustés com argentés e altres mecàniques persones en la taraçana de València, en los cadafals de la illa de Cicília e de la Glòria’.

Sanç¹³⁰⁰, reciben este apelativo cuando se les cita. De Sanç se sabe a través de los mismos registros del *Llibre* que es un imaginero de la casa del Rey¹³⁰¹. Maynes es picador, además de mecánico, y Esperandeu no tiene ocupación cierta. La acepción del *Diccionari* de Alcover que más se aproxima al significado que la palabra ‘mecànic’ tiene en la documentación es simplemente ‘treballador manual; hàbil per a treballs manuals’, sin especificarse cualquier otro tipo de cometido más preciso. A pesar de ello, la elección de la palabra para designar a tres operarios en concreto, y no a más, deja abierta la posibilidad de que con el término se hiciera referencia a alguna labor determinada relacionada con el accionamiento de algún elemento dinámico (‘mecànic’ también significa ‘maquinal’), como una escultura articulada, una rueda (la de la Gloria Mundana, por ejemplo), o un *ara coeli*.

Resta sólo, antes de concluir estas reflexiones al hilo de la publicación del *Llibre de l'entrada del rei Martí*, hacer referencia a la intervención de la casa del Rey en los preparativos del evento, organizado y costado íntegramente por las autoridades municipales. Esta participación se manifiesta en el aporte de operarios especializados, y también en el control de algunos aspectos de la fiesta. En concreto, la documentación recoge los sustanciosos pagos a En Antoni, chantre del Rey (ocho florines por hacer de Gloria durante los tres días de la celebración)¹³⁰², y a Francesc Sanç, ‘imaginayre de casa del senyor rey’ (ocho sueldos diarios, tal y como se le había prometido, mientras trabaja junto a los Çaera y Llobet, quienes cobran sólo seis; además forma parte de la nómina de obreros que doblan el turno durante los días previos a la Entrada)¹³⁰³. Este Sanç muy seguramente es también el ‘Francesch Sanç, pintor’ que aparece en la primera fase de los trabajos recibiendo como jornal cinco sueldos y seis dineros¹³⁰⁴. Se le identifica asimismo como ‘entretalador’ (‘entretallador’, seguramente), cobrando idéntica cantidad, el día 20

¹²⁹⁸ Ibidem, p.107: ‘Ítem, en Matheu Esperandeu, mecànich, IIII ss VIds’. Vid. también p.108.

¹²⁹⁹ Ibidem, p.110: ‘Ítem, en Johan Maynes, picador e mecànich, ab son moço, prenen VII ss’. Vid. también p.112.

¹³⁰⁰ Ibidem, pp. 113-115: ‘Francesch Sanç, mecànich’.

¹³⁰¹ Ibidem, p.174.

¹³⁰² Ibidem, p.277. Muy probablemente se trate de Antoni Sanç, capellán y pavorde de la catedral de Valencia, vinculado como músico a la capilla de Martín I. Cfr. Matilde MIQUELJUAN. *Talleres y mercado de pintura en Valencia (1370-1430)* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 2006], vol. I, p.186.

¹³⁰³ Ibidem, p.174: ‘Ítem, a n Francesquet Sanç, imaginayre de casa del senyor rey, com tan li fos promès per cascun jorn VIII ss’.

¹³⁰⁴ Ibidem, pp. 104, 105 y 107.

de junio¹³⁰⁵, y como ‘mecànich’ del 27 de junio al 2 de julio¹³⁰⁶, con igual salario. En la segunda fase se registra ya a ‘Francesquet Sanç, imaginayre de casa del senyor rey’, cobrando indefectiblemente ocho sueldos por día¹³⁰⁷, si bien hay ocasiones en las que se le cita como ‘Francesch’¹³⁰⁸, lo que permite suponer que el pintor, ‘entretalador’ y ‘mecànich’ de 1401 es el imaginero de 1402, atraído otra vez a las atarazanas de Valencia mediante la promesa de una estratosférica soldada, en comparación con la de otros menestrales que participaron en el proyecto. Estos dos casos son ejemplo de que la contratación de operarios próximos al medio cortesano pudo ser un recurso orientado a asegurarse la satisfacción del monarca con la fiesta. Más allá de esto, es posible encontrar muestras aún más claras de la intervención del Rey en la preparación de su propio agasajo. En el margen de una hoja del *Llibre* en la que se transcribe una cuenta referente a lo que se debía a Pere Amorós por madera para ‘el cadal [sic] del senyor rey’, se anota: ‘Lo dit cadafal fon desfet per ço com lo senyor rey volia que·l fesen en la rambla a manera de peyró, e axí fon fet e costà molt més, segons appar avant en lo compte d’en Guillem Tamarit’¹³⁰⁹. Así, el Humano desestimó la idea del estrado construido en el terrado del huerto de Loís d’Alvinyà, e hizo que éste fuera desmontado para armar otro ‘a manera de peyró’ en la rambla. Este cambio ordenado por el monarca es bien significativo, porque un ‘peyró’ viene a ser, según el *Diccionari* de Alcover, ‘una taula de pedra, o tros de pedra col·locat verticalment per a sostenir un emblema religiós’ (la segunda y la tercera acepciones que recoge el *Diccionari*, referidas a una cruz de término y a una capilla o pequeño armario sobre una pilastra -estructura propia de las comarcas del Norte de Castellón-, son menos adecuadas para este caso). De esta manera, el Rey se mostraría a sus súbditos como una figura casi sagrada, en lo alto de un ostensorio de madera. La elección de la forma de un padrón para el entarimado desde el que el monarca presenciara el desfile de las corporaciones ciudadanas no parece de ninguna manera casual. Las connotaciones religiosas de este tipo de estructura eran a buen seguro conocidas, y apreciadas, por el Rey y su círculo (no hay que olvidar tampoco, en este punto, la devoción y la

¹³⁰⁵ Ibidem, p.108.

¹³⁰⁶ Ibidem, pp. 113-115.

¹³⁰⁷ Ibidem, pp. 174-181, 183-185, 187, 190-191, 193, 194, 196, 199, 201, 203, 205, 208, 210, 212-216, 218-222, 225, 226.

¹³⁰⁸ Ibidem, pp. 188, 198 y 209.

¹³⁰⁹ Ibidem, p.45 [anotación al margen]. Las cuentas de Pere Tamarit, en pp. 301-319.

práctica cotidiana del rezo que caracterizaron a Martín), resultando en esta ocasión muy útiles para subrayar el carácter sagrado del poder monárquico. El último caso que ejemplifica el control de la autoridad real sobre la ceremonia planificada entre 1401 y 1402 es el de Pere Galvany. Éste, ‘de casa del senyor rey’, cobra sesenta florines en abril de 1402 ‘en remuneració dels treballs per ells sostenguts en ajudar, dictar e ordenar la festa’¹³¹⁰, más que los Santalínia –percibieron cincuenta florines cada uno- y que Pere Miró –cuarenta florines-, pero menos que Joan Belluga –a quien pagan cien-. Así pues, Galvany parece ser un miembro de la administración de la casa del Rey más que un artista a su servicio, tanto por la cantidad de dinero recibida como por no figurar ni una sola vez en la nómina de trabajadores del proyecto, a pesar de participar en los preparativos de 1401 y en los de 1402. Sin embargo, es posible encontrar dos indicios que pudieran contradecir esta hipótesis: Galvany tasa junto a Guillem de Solanes diversos trabajos de pintura de Bernat Godall¹³¹¹, y fue después invitado a comer el día de la entrada del rey junto ‘als maestres, reynes, doncelles e àngels, a l’àguila e al centaure e a molts altres ajudants’¹³¹². En 1401 recibe diversas sumas por la compra de material (campanitas de estaño, flor de pastel para pintar, papel, cendal blanco)¹³¹³, y se costea el mantenimiento de su mula, que se alimenta con hierba y cebada, entre el 4 de junio y el 7 de julio (esto es, durante gran parte de la primera campaña de trabajo)¹³¹⁴. En 1402 se le paga el alquiler de una bestia que utilizó para venir desde Castellón¹³¹⁵. El hecho de que Galvany tenga cabalgadura propia en 1401, unido a la circunstancia de su venida desde el norte del Reino al año siguiente, y a su participación directa en la compra de material o en la tasación de obras, perfilan su figura como la de un supervisor designado por la casa del Rey para que asegure el buen resultado de la empresa. Galvany, elegido por dos veces para ejercer la misma función, debía ser pues entendido en esta clase de solemnidades y ducho en su preparación, sin que sea posible aventurar nada más sobre su capacidad individual como artista, si es que la tuvo.

¹³¹⁰ Ibidem, p.279. Lo mismo, en p.377 (doc.57).

¹³¹¹ Ibidem, pp. 260 y 261.

¹³¹² Ibidem, p.267.

¹³¹³ Ibidem, pp. 54, 55, 60 y 66.

¹³¹⁴ Ibidem, pp. 68-80.

¹³¹⁵ Ibidem, p.250.

La entrada del rey Martín el Humano en Valencia, junto a María de Luna y Blanca de Navarra, después de todas estas vicisitudes y aplazamientos, debió ser, en fin, algo vistoso: en las rocas y en los juegos que se desarrollaron alrededor de ellas fue posible contemplar ríos de plata¹³¹⁶, una serpiente del Paraíso con peluca -se adivina que se trataría más bien de un ser híbrido con cabeza humana-¹³¹⁷, alas de ángel hechas con plumas de pavo real¹³¹⁸, un árbol dorado sugerido a partir de la rama de un almez¹³¹⁹, flores de alambre¹³²⁰, batallas simuladas con pólvora en la roca de Sicilia¹³²¹, cabelleras de hilo de oro como la del rey de Sicilia¹³²², campanas de estaño en las ermitas de los *cadafals*¹³²³, un Hércules vestido con una piel de leopardo¹³²⁴, una yegua que iba disfrazada de león¹³²⁵, un mulo que era búfalo¹³²⁶, e incluso un collar de azabache sobre los hombros de la mujer del centauro¹³²⁷. A estos detalles, que tiene más bien la naturaleza de una curiosidad, habría que sumar la participación de cabalgaduras en gran número, el desfile uniformado -y coreografiado- de los oficios, la música y las pequeñas representaciones que tenían lugar sobre y alrededor de los carruajes del Paraíso Terrenal, de la Isla de Sicilia y de la Gloria Mundana, los tres elementos centrales de la fiesta, junto al dispositivo aéreo del Portal dels Serrans. Esta empresa colectiva, costeada por las autoridades municipales, administrada por Joan Belluga, Pere Galvany y Pere Miró, y dirigida por los Santalínia, Llobet y los Çaera, reclutó a los mejores artistas activos en Valencia a principios del siglo XV: no sólo se registra a Starnina, Sas, Peris, o Nicolau, sino que también es posible citar al prestigioso bordador Gil Sagra, quien cobra 'per X ho XII jornals que mès en trovar les envencions'¹³²⁸, o a Joan del

¹³¹⁶ Ibidem, p.132.

¹³¹⁷ Ibidem, pp. 131 y 133.

¹³¹⁸ Ibidem, p.122. Una pálida y maltrecha reliquia de esto vislumbró RAMÓN una mañana en el Rastro de Madrid: 'Eran unas alas de martirologio de andar mucho detrás de una procesión, alas de niño mártir por la fe de sus mayores hechas como una rafia de papel mascado' [Ramón GÓMEZ DE LA SERNA. *El Rastro*. Madrid (Espasa), 1998, p.157: 'Las alas que pude adquirir'].

¹³¹⁹ Ibidem, p.130.

¹³²⁰ Ibidem, p.54.

¹³²¹ Ibidem, p.81.

¹³²² Ibidem, p.67.

¹³²³ Ibidem, p.71.

¹³²⁴ Ibidem, p.237.

¹³²⁵ Ibidem, p.272.

¹³²⁶ Ibidem, p.273.

¹³²⁷ Ibidem, p.266.

¹³²⁸ Ibidem, p.37.

Poyo¹³²⁹, maestro de obras bien conocido por la historiografía, quien repara el portal de las atarazanas tras la conclusión de los trabajos. Es difícil restituir la vivacidad de lo que debió ser esta entrada real sólo a partir de la deslucida imagen que hoy tienen ceremonias de corte parecido, o celebraciones que derivan, aunque muy lejanamente, de fiestas del Medievo, como la procesión del Corpus Christi en Valencia¹³³⁰. Tal vez sólo sea posible recuperar algo del carácter que pudo tener esta clase de fastos rastreando la huella, muy desvaída, que quedó en algunas tradiciones religiosas que pervivieron de forma aislada hasta la Edad Contemporánea, travestidas de folklore o de costumbre arcana. Como ejemplo de ello tal vez se puedan proponer algunas fotografías tomadas por Cristina García Rodero entre los años 60 y 80 del siglo XX.



Las potencias del alma (fotografía de Cristina García Rodero)

Recorriendo inversamente este vector temporal que relaciona fiestas del pasado y fiestas de un presente más o menos reciente, es difícil pensar en una solemnidad que actualmente pueda equipararse a una entrada real en lo que ésta tenía de proyección de una imagen concreta de la sociedad urbana. Quizás otra clase de eventos, como la inauguración de grandes obras urbanísticas o ciertas competiciones deportivas, hayan asumido esa función de autorepresentación. En

¹³²⁹ Ibidem, pp. 326 y 337. Del Poyo también trabajó en el agasajo al infante Pedro de Portugal, en 1428: CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía...*, p.110 del anexo documental.

¹³³⁰ Vid. a modo de ejemplo, una noticia de prensa: “La escasez de artesanos especializados dificulta la restauración de las Rocas del Corpus Christi” (*Las Provincias*, 7 de junio de 2007).

cualquier caso, la preparación de la entrada de Martín el Humano dio lugar a la concentración en un mismo lugar de trabajo de varios de los protagonistas del panorama artístico local a principios del siglo XV, suscitando con eso una situación privilegiada para la transmisión del conocimiento. Es por ello por lo que esta adenda, relativa a la puesta a punto de un espectáculo concreto, resulta a la postre un tránsito muy adecuado entre los capítulos anteriores y el siguiente asunto que abordará esta tesis: asociacionismo y colaboraciones interprofesionales.

8. LA TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTOS EN UN MEDIO

COMPETITIVO:

COMPAÑÍAS, SUBCONTRATAS Y COLABORACIONES

‘En aquesta sobredita jornada per tal com en Garcia Sarrià e en Miquel Alcanyís, cascú per si volia fer carmini per veure qual eixiria pus bell per a la dita obra, convench-me comprar per al dit carmini les coses següents: (...)’

Anotación sobre la pintura de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Valencia
18 de septiembre de 1432, ACV, *Libres d’obra*, n°1479, f.59
[transcrito por Joan ALIAGA MORELL, *Els Peris...*, doc.49 (p.204)]

La factura del carmín era un proceso a todas luces complejo. Dan cuenta de ello escritos coetáneos sobre la producción de pigmentos (de hecho, Cennini recomienda adquirirlo ya preparado, dada la dificultad del trabajo¹³³¹). Podría ser una buena piedra de toque para demostrar la maestría en el arte de la pintura, y por eso no es nada sorprendente que el pulso entre Alcanyís y Sarrià citado unas líneas más arriba, habido el 18 de septiembre de 1432, consistiera en la obtención de un carmín más bello que el del contrincante. Se trataba de sobresalir en la elaboración de un color caro¹³³², cuya viveza y calidad¹³³³ dependían de recetas personales y, si no intransferibles, sí secretas hasta para el mismo comitente. Sarrià, por ejemplo, cobra un sueldo y seis dineros por la compra de material cuya naturaleza no quiere revelar¹³³⁴. El pintor, en 1432, ya contaba en su haber con un buen número de retablos (aunque el conjunto varía muchísimo en función de la cuestión Peris-Sarrià: dieciocho si se contempla una identidad única; tres si se atiende a una

¹³³¹ CENNINI. *El Libro...*, pp. 71-72: “Hay varias recetas, pero yo te aconsejo que compres con tu dinero colores ya hechos, por mucho que te gusten las recetas; pero evita conocer la mejor, porque es compleja” (cap.IV) [CENNINI. *Il libro...*, p.93: “N’ògne più riciette, ma io ti chonsiglio, per lo tuo denaro tolghi i cholor fatti per amor delle pratiche; ma ghuardati di chognoscier la buona, però che sse ne <fa> di più ragioni”]. Las palabras de Cennini se refieren al rojo de laca, que es carmín a la postre.

¹³³² En concreto, dos onzas a un sueldo en 1401 (cfr. *Llibre de l’entrada del rei Martí*, pp. 65, 81 y 82).

¹³³³ La sensibilidad de la época respecto a la viveza y la pureza de los colores es clara, y se puede apreciar tanto en las obras conservadas como en la insistencia con la que en los contratos se hace referencia a la calidad de los pigmentos. Por si fuera poco, vid. COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.275 (contrato de una vidriera para la ventana mayor de Santa María de Morella, fechado el 23 de mayo de 1385: “Item, que l dit mestre sie tengut fer les dites ymages de diverses colós belles e avivades [...]”) y p.304 (copia del contrato del arzobispo Tenorio con Esteve Rovira, fechado el 27 de julio de 1387: “[...] que lo faga de muy puro e fino oro e astil con muy propias e finas, puras y finas colores que para todo esto fuere mester”).

¹³³⁴ MIQUEL JUAN, Matilde; SERRA DESFILIS, Amadeo. “Se embellece toda. Se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”. *Artigrama*, 26 (2011), p.363.

identidad doble), y había trabajado en repetidas ocasiones para la Seu (cuatro si se apuesta por la figura Peris-Sarrià, y dos si sólo se cuentan las labores del último)¹³³⁵. Era, en cualquier caso, un artista bien conocido por el Cabildo. De Alcanyís, por el contrario, se conocen sólo cuatro retablos contratados con anterioridad a esa fecha, datados todos en su segunda etapa en la ciudad, tras un periplo por Barcelona y Mallorca que siguió a una estancia inicial en Valencia en la que trabajó con Nicolau. Ninguna de estas cuatro obras fue hecha para la Catedral (a menos que el retablo para la esposa de Antoni Coll estuviera destinado a alguna capilla, extremo que hasta ahora se desconoce)¹³³⁶. Esta noticia sobre el carmín, lejos de ser una anécdota, resulta relevante porque descubre una competición abierta en el seno del equipo de pintores que estaba trabajando en la pintura de las bóvedas de la capilla mayor de la Catedral. No es posible saber quién propuso este *tour de force*, pero desde luego, es Sarrià, operario ajeno a la empresa (salvo por dos pagos los días 11 y 12 de julio), quien debe discutir la preeminencia de Alcanyís, que hasta el momento había encabezado indefectiblemente la lista de jornales. Concuera con eso el hecho de que sea precisamente el primero quien se niegue a revelar la naturaleza del material que compró por un sueldo y seis dineros. El hecho es que su carmín pareció no convencer, ya que Sarrià no volvió a aparecer en el libro de cuentas. El pintor, que tal vez se creyera con posibilidades de participar en el proyecto, tras haber dibujado las figuras de los guardapolvos del retablo mayor meses antes¹³³⁷, llegó, apostó y perdió frente a Alcanyís (quien, por otra parte, tampoco quiso o tampoco pudo aprovechar el virtual mercado abierto por las pinturas de la bóveda, estando documentado en Palma al año siguiente). Este tipo de órdenes, habitualmente invisibles en la documentación, debieron ser relativamente frecuentes en los trabajos colectivos de cierta importancia, en los que también había en juego dinero, fama, y reconocimiento.

El caso de Sarrià y Alcanyís (casi una fábula, de no ser por su contundente base documental y por su intrigante epílogo) es un buen punto de partida para examinar cómo pudo transferirse el conocimiento en un medio laboral ciertamente competitivo. Es bien sabido que las transacciones económicas entre colegas de

¹³³⁵ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 461-463.

¹³³⁶ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 488.

¹³³⁷ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.67.

oficio eran frecuentes¹³³⁸, así como los pleitos vinculados al ejercicio de la profesión¹³³⁹. A veces, emergen noticias sobre negocios a medias en documentos no directamente vinculados con la cuestión, como por ejemplo, en testamentos¹³⁴⁰. En otras ocasiones, la información sobre una posible colaboración está contenida en fuentes inesperadas. Sería el caso, por ejemplo, del *manament* de Pedro el Ceremonioso a las autoridades de Albocàsser para que permitan al pintor Domingo Valls terminar el retablo que había contratado para la Parroquial del lugar¹³⁴¹. El interés del monarca no es otro que mantener ocupado a Llorenç Saragossà -que en ese momento (enero de 1373) se encontraba en Barcelona- en los trabajos que estaba realizando para la Corona, ya que había sido requerido por Valls para terminar el proyecto de Albocàsser, al haber acordado éste recurrir a un '*maestre que fos abte e bo de la sua art*' para que le ayudase a finalizar su labor, puesta en entredicho por los comitentes.

La práctica de contratar obras entre dos o más operarios, de subcontratarlas una vez apalabradas, o de terminar una pieza que otro artífice había comenzado, era bastante común, sobre todo en lo que se refiere a la pintura (aunque no sólo en lo que a ella respecta)¹³⁴². Así lo atestiguan registros que aparecen con asiduidad en los archivos, no sólo implicando a artistas de renombre, sino también a operarios de perfil profesional algo más bajo¹³⁴³. La lista de casos que ilustran estas variables es muy extensa (retablos a cuatro o a seis manos, deudas de soldada, tablas que son propiedad de un pintor y se encuentran en poder de otro cuando el primero está testando, etc.), y los indicios documentales van mucho más allá del mero contrato

¹³³⁸ Vid. por ejemplo, el préstamo de 50 sueldos que Pere Morlans hace a Simó Despuig en 1373 (COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.226), la deuda contraída por Gabriel Riera respecto a Joan Palasí en 1407 (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.150), el préstamo de 22 sueldos y seis dineros de Joan Calaforra, pintor de chapines, a Pere Navarro, *tapiner*, en 1408 (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.173), la deuda de 111 sueldos y seis dineros entre los pintores Joan Romeu y Bernat Salom en 1408 por cinco maderas (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.179), la venta de la mitad de una casa de Tristany Bataller a Francesc d'Almenar en 1421 (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.150 pp. 588-589), o el alquiler, en 1434, de una parte de la casa del pintor Pere Valero al también pintor Bernat Vilagrassa (APPV, n°20702, Ambrosi Alegret, 20/11/1434).

¹³³⁹ Vid. el caso del pleito entre Baltasar Pelegrí y el pintor Joan Rull por la factura de unos cofres (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 374-376).

¹³⁴⁰ Cfr. el testamento del pintor Domingo Torà, hecho el 29 de octubre de 1405: 'Item, atorch que tota la fusta que és en casa mia e en la botiga e VII fustes que he en lo mercat, axí obrada com per obrar, pintada com per pintar, és comuna entre mi e en Johan Romeu, pintor'. (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.113).

¹³⁴¹ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 223-224.

¹³⁴² Vid. todo esto en MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 525-563.

¹³⁴³ Cfr. TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 168-169: Bernat Godall firma un época de cinco florines en diciembre de 1407 por un retablo que había comenzado Gabriel Riera.

múltiple. Todo esto evidencia la existencia de una tupida trama de colaboraciones - no siempre explicitadas en contratos y ápoocas- que hace difícil construir sin titubeos la identidad pictórica de un artista determinado. De cualquier modo, como luego se verá, en Valencia no se han exhumado muchos contratos de asociación entre pintores. Los pocos que se han podido localizar se refieren a operarios de no mucha importancia¹³⁴⁴. En términos generales, todo lo anterior podría afirmarse también, aunque con menos datos, sobre otras artes en las que los proyectos necesitaban el concurso de un número limitado de trabajadores (la arquitectura, por su misma naturaleza de empresa colectiva, quedaría algo al margen de estas apreciaciones): por ejemplo, el 3 de marzo de 1404 Joan Rubio, bordador de Valencia, se compromete a bordar para Francesc Clar, del mismo oficio y de la misma ciudad, cuatro historias (la Anunciación, la Ascensión, Pentecostés y la Dormición de la Virgen) y a entregarlas dieciocho días antes de Pentecostés, por un precio de 23 florines de oro¹³⁴⁵. Clar debe proporcionar a Rubio la seda y el oro necesarios para completar el trabajo. Si por alguna circunstancia dejara de suministrarle el material requerido, el plazo de entrega del encargo se alargaría tantos días como jornadas estuviera Rubio sin trabajar (durante este tiempo de inactividad, la paga sería de cuatro sueldos diarios). Si, por el contrario, fuera Rubio quien retrasase injustificadamente la entrega de la comanda, entonces sería él quien debería indemnizar a Clar con diez florines. Esta subcontrata entre bordadores muestra que en ocasiones pudo existir una redistribución del trabajo una vez concertado un encargo. En el caso de que las escenas que Clar encomendó a Rubio fueran para la venta directa, o para un muestrario (extremos bastante poco probables, dado el valor de la materia prima y el coste final de la obra), la delegación de labores seguiría existiendo igualmente.

La división del trabajo en forma de destajos fue, pues, una herramienta utilizada para optimizar los recursos con el objeto de aumentar (o al menos garantizar), las ganancias, o bien de cumplir con un plazo de entrega, so pena de cierta cantidad de dinero. Esta práctica a veces aparece en la documentación fuera del contexto específico de un contrato entre operarios del mismo oficio, y por eso ha costado tal vez identificarla con claridad: Nicolau podía estar aludiendo a esta

¹³⁴⁴ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado...*, p.528.

¹³⁴⁵ ARV, *Protocolos*, n.º503, Guillem Cardona, 3/3/1404.

costumbre cuando se refería a sus proyectos de futuro para Mateu, y Sarrià con razonable seguridad estaba aludiendo a una subcontrata en su testamento cuando citaba el dinero que debía al sobrino de Nicolau, al que había dado parte en un trabajo.

Hay que ocuparse ahora de otra manera de hacer frente a un encargo en un mercado competitivo, que también pudo terminar siendo, al final, una vía de transmisión del conocimiento artístico. Fuera de los grandes proyectos que exigieron el concurso de una nómina extensa de trabajadores -empresas éstas habitualmente ligadas a la Catedral (las pinturas de la bóveda de la capilla mayor, sin ir más lejos, o el retablo de plata para ese mismo espacio¹³⁴⁶) o a la Ciudad (preparación de una entrada real, por ejemplo)-, existió una forma de asociación ocasional para acometer un trabajo de cierta envergadura que consistió en la contratación conjunta del encargo. Conocida es la larga lista de retablos que fueron comprometidos por dos o más maestros¹³⁴⁷, derivándose de ello un contacto laboral cuanto menos cercano (siguen sólo los casos más notables):

- Pere Nicolau contrató obra con Antoni Peris y Marçal de Sas
- Antoni Peris, además de con Nicolau, contrató con Sas y Gonçal Peris
- Gonçal Peris, además de con Sas, contrató con Gener y con Antoni Peris

Nótese, primero, que los artistas que asumen la factura de un retablo en la documentación sólo son los responsables legales ante el comitente, y los que percibirán el pago correspondiente, redistribuyéndolo de una manera que de momento casi siempre se ignora; los autores materiales de la pieza podían naturalmente ser los contratantes, pero también otros operarios. En segundo lugar, es fácil advertir que el denominador común en la lista anterior es Marçal de Sas. Esta frecuente contratación múltiple ha sido interpretada como una muestra de dependencia del pintor extranjero respecto a los talleres locales, especialmente respecto al de Nicolau. La hipótesis, propuesta por Matilde Miquel, se sustenta en el escaso número de obras contratadas individualmente por Sas, en la datación temprana de éstas, y en documentos que efectivamente muestran una subordinación económica del foráneo en lo que a Nicolau se refiere¹³⁴⁸. Desde esa

¹³⁴⁶ SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, pp. 162-166.

¹³⁴⁷ Vid. de nuevo MIQUELJUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 525-563.

¹³⁴⁸ Cfr. MIQUELJUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 438 y 445-446. El 1 de noviembre de 1402 Nicolau vende un violario a Sas y al batihoja Joan Malendis (esto es: un préstamo con un

perspectiva, los dos retablos contratados para la Catedral por Sas y por Nicolau podrían interpretarse como el producto de la mala fortuna económica de Sas, quien pudo utilizar su trabajo como pago de las deudas que pudiera haber contraído anteriormente con el catalán, o, en todo caso, como el inicio de una relación de dependencia que iba a culminar en 1402 con la venta de un violario por parte de Nicolau a Sas y al batihoja Joan Malendis. El primero de los dos retablos se hace para la aristocrática Cofradía de Sant Jaume en 1399, y el segundo, en ese mismo año, para Andreu de Remolins, rector de Benigànim, bajo la advocación de Santa Águeda. No fue la última vez que Sas y Nicolau trabajaron juntos: se aporta aquí un tercer ejemplo, inédito, de su colaboración en un retablo, fechado en 1400-1401. En un documento relativo a la testamentaria de Peirona Llançol, viuda de Lluís Boil, se registran tres épocas¹³⁴⁹. La primera de ellas, datada el 15 de octubre de 1400, es un pago de 2100 sueldos a Pere Nicolau y Marçal de Sas ‘*restants de major quantitat per rahó de un retaule*’. En la segunda, con fecha del 2 de octubre de 1400, el carpintero Vicent Serra percibe doscientas unidades de una moneda que no ha sido posible identificar, aunque probablemente se trate de sueldos. En la tercera, el 11 de abril de 1401, Serra cobra quince florines y medio de oro¹³⁵⁰. Aunque no se explicita nada sobre la razón por la que se paga al carpintero, es bastante plausible que sea por la estructura del retablo (sabida es la vinculación de Serra con Nicolau, que además se revisará en párrafos subsiguientes¹³⁵¹). No se explicitan más datos sobre los trabajos de los tres operarios, ya que su aparición en el registro es más bien accidental, aunque la información es suficientemente relevante como para merecer un análisis pausado.

Resulta claro, para empezar, que el retablo que ahora se presenta fue una obra notablemente cara, fuese cual fuese su destino o su advocación: 2100 sueldos eran una paga parcial, y no el valor total del políptico. Sólo podrían compararsele,

interés notablemente alto que evidencia la urgente necesidad de dinero por parte de Sas y Malendis).

¹³⁴⁹ APPV, n^o25322, Pere Bigueran, 1/4/1416. Los albaceas que aparecen en el documento son los caballeros Jaume Romeu y Joan Llançol, actuando en sustitución de los albaceas originalmente designados por Peirona, ya difuntos, el caballero Arnau Llançol y el canónigo y deán de la Catedral Guerau Llançol.

¹³⁵⁰ La primera época fue registrada por el notario Pere Basella, y la segunda y la tercera, por Pere de Loças. No ha sido posible localizar protocolo alguno de estos notarios.

¹³⁵¹ Cfr. Amadeo SERRA DESFILIS y Matilde MIQUEL JUAN. “La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 91 (2010), p.22.

tal vez, el retablo de san Juan Bautista contratado individualmente por Nicolau en 1404 para Teruel (5225 sueldos)¹³⁵², los retablos contratados por Jaume Mateu para las iglesias de Marchalenes y Andilla, en 1418 y 1445 (4675 y 4000 sueldos, respectivamente)¹³⁵³, el retablo que ya había contratado en 1396 Sas para la iglesia de Cabanes (5500 sueldos)¹³⁵⁴ y, desde luego, el retablo mayor que ya había hecho Starnina para la iglesia de San Agustín, en 1398 (6270 sueldos)¹³⁵⁵. Por supuesto, la validez de estos ejemplos es muy relativa: ya se ha advertido en páginas anteriores de lo estéril que resulta comparar precios sin saber el contexto preciso en el que fueron pactados; además, se ignora, en algunos casos, si el valor de las piezas incluía la madera o no (dependiendo de ello, la cantidad final variaría significativamente: el retablo de Teruel sí la incluía; se desconoce este extremo en los casos de San Agustín, Cabanes, Marchalenes y Andilla, por saberse de su existencia sólo por ápoas).

En segundo lugar, en este caso la identidad del comitente es de notable relevancia. El encargo debió partir de Peirona Llançol, ya que quienes realizan los pagos a Nicolau, Sas y Serra son sus albaceas, obedeciendo a una manda testamentaria¹³⁵⁶. Si la testadora concertó el retablo en vida o fue ésta tarea que encomendó a Arnau y Guerau Llançol, es difícil de saber. En cualquier caso, esto resulta consonante con su condición de viuda, y hace pensar en el ornato de una virtual capilla funeraria familiar. El difunto marido de Peirona era Lluís Boil, barón de Borriol, muerto en 1386¹³⁵⁷, y Justicia Criminal de la ciudad en 1360¹³⁵⁸. Éste era, obviamente, un vástago del poderoso clan que acaparó parte de los cargos municipales entre fines del siglo XIV y principios del siglo XV, hijo de Ramón I de Boil, jefe de la segunda línea familiar, y de Berenguela Castellar¹³⁵⁹. Éstos fueron los

¹³⁵² MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, p.441.

¹³⁵³ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, p.468.

¹³⁵⁴ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, p.476.

¹³⁵⁵ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, p.481.

¹³⁵⁶ Se uniría así al grupo de las trece mujeres documentadas en Valencia que encargan retablos entre 1382 y 1432 (Cfr. MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 108-111).

¹³⁵⁷ Esta información debe agradecerse a Ester Medán Sifre, así como la noticia de que Peirona Llançol aparece en un registro del Archivo Municipal de Sueca, fechado el 16 de noviembre de 1395, como viuda de Lluís Boil. Es la beneficiaria de unos censales que se cargan sobre los bienes de la Universidad [Archivo Municipal de Sueca, PEG-00001/048].

¹³⁵⁸ José HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Valencia (Biblioteca Valenciana), 2002, vol. I, p.362.

¹³⁵⁹ HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, I, p.365.

progenitores no sólo del barón de Borriol, sino también de Pere Boil y Castellar¹³⁶⁰, noble y militar destacado, partidario de los Vilaragut y a la vez padre de Ramon Boil i Díes, Gobernador de Valencia muerto la noche del 21 de marzo de 1407, en plena guerra de bandos¹³⁶¹. Por otra parte, la misma Peirona debió pertenecer al linaje de los Llançol, una familia noble que se distinguió por su participación en las campañas bélicas de la Corona, sobre todo durante la primera mitad del siglo XIV¹³⁶². Puesto que la testadora escogió como albaceas a miembros de su misma familia¹³⁶³, y su marido había muerto tiempo atrás, cabría pensar en que tal vez el destino del retablo fuera algún espacio vinculado a la sepultura de los Llançol, aunque de momento no hay noticia alguna en ese sentido¹³⁶⁴. Sí se sabe que el abuelo del difunto marido de Peirona había construido a sus expensas el aula capitular del convento de Santo Domingo¹³⁶⁵, y que allí fueron enterrados el Gobernador asesinado y probablemente también su hijo, Ramon Boil i Montagut¹³⁶⁶. Un encargo de la envergadura del que emerge en este documento relacionado con la testamentaría de Peirona Llançol pudo ornar muy bien un espacio como el sufragado a principios del siglo XIV por Pere Boil i Aragó, mayordomo de Jaime II, donde recibirían posteriormente sepultura al menos dos de sus descendientes, en 1407 y en 1458 (el doble sepulcro está en su emplazamiento original tras su desafortunado paso por el Museo Arqueológico

¹³⁶⁰ HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, I, p.363.

¹³⁶¹ HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, I, p.366.

¹³⁶² HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, vol. II, pp. 636-637. Vid. también Carlos LÓPEZ RODRÍGUEZ. *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416-1446)*. Valencia (Universitat de València), 2005, p.73.

¹³⁶³ En primera instancia, éstos fueron el caballero Arnau Llançol y el canónigo Guerau Llançol, deán de la Seu. Arnau Llançol fue Justicia Civil de Valencia en 1369 y Justicia Criminal en 1376 (vid. HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, vol. II, p.637) y estuvo casado con Guillemona Fabra (cfr. TEIXIDOR, José (O.P.). *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Valencia (Acción Bibliográfica Valenciana), 1949-1952, vol. I, p.219). La hija del matrimonio fue Joana Llançol, casada con Jaspert de Valeriola (TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, pp. 208-209). Los albaceas que sucedieron a los que originalmente designó Peirona Llançol, una vez éstos hubieron fallecido, fueron los caballeros Jaume Romeu (Justicia Criminal en 1381 y 1385; Justicia Civil en 1411: vid. HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, vol. III, p.627) y Joan Llançol. Jaume Romeu parece que tuvo su sepultura en el altar de las dos Marías de la Catedral, en el que había instituido un beneficio (SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, p.313). Estuvo casado con Damiata Castellà i Costa (Cfr. TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. I, p.87).

¹³⁶⁴ Sobre capillas funerarias en Valencia, vid. Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. “Capella, sepulcre i lluminària. Art funerari i societat urbana”, en Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. *Art i societat a la València medieval*. Catarroja-Barcelona (Afers), 2011, pp. 190-213.

¹³⁶⁵ HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, vol. I, p.364. Vid. también TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, pp. 108-111.

¹³⁶⁶ HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, vol. I, p.366.

Nacional – en el caso del de Ramon Boil i Dies-, y por el Museo de Bellas Artes de Valencia –en el caso del de su hijo Ramon Boil i Montagut¹³⁶⁷). Pere Boil i Colom, un bisnieto del patrón del aula capitular, emparentado por tanto con Lluís Boil (sobrino de segundo grado, concretamente), ordenaba en su testamento, dictado poco antes de su muerte, en 1384, que lo enterraran en ese lugar, *‘lo qual lo senyor don Pere Boil bessavi nostre (a la anima del qual pregam Deus haja mercé) construhí e fe fer en lo monestir dels Frares Prehcadors de la dicta ciutat de Valencia a obs de sepultura a tots del linatge de Boil*¹³⁶⁸. Dos años antes de la muerte de Lluís Boil la condición de panteón familiar del aula capitular del convento de Predicadores estaba clara. Si finalmente el marido de Peirona Llançol tuvo allí su sepultura o no está por comprobar, aunque Teixidor apunta:

‘Don Luis Boil en su codicilo ante Pedro Basella en 30 de Deziembre, 1385, mandó se diesen 400 & [sic] en cada un año al convento, *lo qual convent y frares de aquell volem que cascun any en per tots temps en aquells dies e a[n]y, tantes vegades com a la noble dona Na Peyrona Llançol, muller nostra, volrra e elegirá, sien tenguts fer aniversaris et celebrar misses en los dies que aquells faran et anar a fer absolucio sobre la nostra fossa o tomba a coneguda de la dita muller nostra*. Instituyó por universal heredera a Doña Damiata Boil, su hija, y de la dicha D. Peyrona Llançol, y mujer de Don Dalmao Cervelló, según consta en su testamento ante el dicho Basella en 26 de Noviembre, 1385, publicado en 6 de enero, 1386; está en el Lib. 2 de clausulas, fox.13.’¹³⁶⁹

Sepultado o no en el lugar donde acostumbraba a celebrarse el sepelio de sus familiares¹³⁷⁰, Lluís Boil dejó a su esposa encargada de administrar todo lo relativo a los oficios que debían celebrarse por la salvación de su alma, y señaló a los frailes del convento de Santo Domingo como los que tenían que llevar estos

¹³⁶⁷ Sobre las vicisitudes de estos sepulcros, vid. José CARUANA REIG (BARÓN DE SAN PETRILLO). *El doble sepulcro de los Boil*. Valencia (Centro de Cultura Valenciana), 1920. Cfr. también la descripción de TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, pp. 239-140-

¹³⁶⁸ La transcripción es de J. TEIXIDOR (*Capillas y sepulturas...*, vol. III, p.43). Pere Boil i Colom falleció el 24 de agosto de 1384.

¹³⁶⁹ TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, pp. 139-140.

¹³⁷⁰ El Libro de Cláusulas, de donde Teixidor extrae la información precedente, fue prescriptivo en los conventos dominicos desde el siglo XIV, y recogía los beneficios y aniversarios instituidos en iglesias y capillas claustrales.

ritos a término. El testamento del fundador del aula capitular, según Teixidor, permite pensar que probablemente hubiese un retablo allí a principios del siglo XIV¹³⁷¹, y el Padre Sala (siempre según la misma fuente) da noticia de que en la sala había un políptico—después retirado— de la Virgen, incluyendo también diversos episodios de Su vida, ‘pero muy a lo antiguo’¹³⁷². Es difícil concluir nada de estos datos, máxime cuando el juicio peyorativo de Sala respecto a esta obra —dice que pertenece a los tiempos en los que bastaba que las figuras humanas pintadas fueran sombra de lo que querían representar— contrasta con el encomio que éste hace de las tablas de la Virgen de la Leche conservadas en la capilla del mismo nombre¹³⁷³, plenamente góticas (si es que se refería a las que hoy se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuidas a Antoni Peris), con lo que tal vez el cronista Sala contemplase, a principios del siglo XVIII, un mueble muy anterior a 1400.

Es desde luego una incógnita el destino final del retablo emanado del testamento de Peirona Llançol, aunque caso de encargarse para una capilla del Convento de Predicadores o para su misma aula capitular, constituiría un magnífico exordio para la serie de retablos que comenzaron a poblar el recinto sólo algunos años después (a principios del siglo XV se fecha el retablo de la Santa Cruz, probablemente hecho para la capilla claustral de los Pujades, y atribuido a Miquel Alcanyís, así como las tablas de la Virgen de la Leche atribuidas a Antoni Peris, procedentes de la capilla del mismo nombre, también situada en el claustro). Por otra parte, no sería el primer trabajo de Nicolau para el convento de Santo Domingo: el 16 de noviembre de 1395 contrató con el médico Pere de Soler la terminación de un retablo para la capilla de San Lorenzo¹³⁷⁴, encargado a Guillem Cases algunos meses antes, el 21 de abril del mismo año¹³⁷⁵. Sea como fuere, Pere Nicolau y Marçal de Sas contrataron conjuntamente, además de los retablos de San Jaime y Santa Águeda, un tercer retablo hasta ahora inédito, inmediatamente después (o tal vez casi a la vez) de los ejemplos conocidos relativos a la Catedral, y trabajaron para una comitente que pertenecía, tanto por nacimiento como por matrimonio, a la élite de la nobleza ciudadana, o para sus albaceas, igualmente

¹³⁷¹ TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, pp. 113-114.

¹³⁷² TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, p.114.

¹³⁷³ TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. III, pp. 190-191.

¹³⁷⁴ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.146. Soler instituyó los correspondientes aniversarios en 1396 (TEIXIDOR. *Capillas y sepulturas...*, vol. I, p.112).

¹³⁷⁵ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.13.

miembros de la misma casta. Los Boïl, al igual que los Llançol, se alinearon con los Vilaragut en la guerra de bandos (de ahí el escandaloso asesinato, en marzo de 1407, del Gobernador Ramon Boïl i Dies, enterrado en el aula capitular a la que se viene haciendo referencia). No sería descabellado pensar (aunque se trate de una mera suposición sin fundamento documental alguno), que Nicolau se pudo ver envuelto, en el verano de 1408, en alguna cuestión de armas relacionada con una familia para la que había trabajado en encargo tan bien retribuido¹³⁷⁶ (Pere Soler, con quien Nicolau había contratado el retablo de San Lorenzo en 1395, tal vez estuvo emparentado con la familia que llevaba su mismo apellido, también enemiga acérrima de los Centelles¹³⁷⁷). Tanto Nicolau como Sas, en 1400, se encontraban en el cénit de su carrera. Tras la manda testamentaria de Peirona Llançol todavía afrontarían nuevos encargos -a Nicolau le esperaban al menos cinco o seis años de intenso trabajo; la actividad profesional de Sas con posterioridad a 1404 es un enigma, exceptuando las noticias sobre su pobreza y su declaración en el proceso Mateu-Peris-, aunque nunca ya contratarían obra colaborando en condiciones de aparente igualdad.

Tras el examen de este nuevo caso de contratación conjunta, corresponde ahora revisar las noticias que hacen referencia al establecimiento de una compañía sobre la práctica de un oficio. Ya se ha apuntado con anterioridad que los ejemplos conocidos, en lo que a la pintura respecta, son escasos y no implican a profesionales de renombre¹³⁷⁸. Por ejemplo, el 28 de agosto de 1393 Joan Sanxez, iluminador de libros y vecino de Valencia, requiere ante el Justicia Civil que Bernat Cassà, notario de Valencia, cumpla el contrato de compañía '*de draps*

¹³⁷⁶ Cfr. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Valencia, municipio medieval. Poder político y luchas ciudadanas (1239-1418)*. Valencia (Ajuntament de València), 1995, p.133: 'Esta ininterrumpida sucesión de muertes entre las más notables jerarquías socio-políticas de València encontraba su paralelismo entre el sinfín de bandos menestrales, y tan sólo anunciaba los turbulentos momentos que se avecinaban'; p.158: 'Los problemas existentes en el seno de los oficios fueron explotados por los linajes enfrentados, que supieron arrastrar tras de sí a multitud de agentes sociales en unas luchas que revistieron un verdadero carácter vertical'; p.159: 'La participación de los oficios en los bandos patricios era evidente aunque se debe de hacer hincapié en la existencia de una problemática propia que enfrentaba entre sí a los miembros que conformaban las corporaciones. Sería en determinados momentos especialmente críticos por la coyuntura política local cuando se conjuga la latente problemática que afectaba independientemente a los menestrales, a los ciudadanos y a los caballeros, dando lugar a la constitución de partidos rivales y antagónicos de carácter vertical' (vid. también, de modo más general, pp. 133-137: "Las interminables luchas de bandos"; pp. 150-159: "La agitación de los oficios"; y pp. 164-170: "Bandos nobiliarios, partidos ciudadanos y solidaridades menestrales").

¹³⁷⁷ HINOJOSA MONTALVO. *Diccionario de historia medieval...*, vol. IV, p.197.

¹³⁷⁸ MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 525-563.

empremtats' firmada por los dos en noviembre de 1389¹³⁷⁹. Cassà se comprometió a poner 25 libras para comprar lienzo, colores y otras cosas necesarias para la factura de los paños, que estaría a cargo de Sanxez. Las ganancias se repartirían equitativamente y la compañía debía durar dos años. Todas estas condiciones y capítulos los escribió el mismo Cassà. Durante más o menos un año, el iluminador dio por buenas las excusas del notario, quien además se ausentó de la ciudad por un tiempo. Sanxez expone que hubiera ganado más de 60 libras '*si hagués tengudes e menejades les dites XXV libres en la dita art o ofici dels draps'* (esto es: la ausencia de capital limitó los beneficios de la empresa). No es el único caso de compañía sobre la manufactura de textiles que se conoce. El 11 de septiembre de 1424 se firman las capitulaciones de una sociedad que tiene como objeto el tejido de '*draps d'or e de seda'*. Los socios son el caballero Joan Carbonell y Joan del Mont, tejedor de paños de oro y seda, natural de Palermo, pero habitante por algún tiempo de Florencia¹³⁸⁰. Carbonell debe construir a sus expensas un telar apto para la producción de este tipo de obras. También debe comprar seda en una cantidad determinada para que Mont teja una pieza de '*cetí vellutat'* de 25 alnas. El palermitano cobrará un florín de oro por cada codo de paño hecho. Los términos del pacto contemplan la posibilidad de que Carbonell construya más telares para que Mont trabaje. Parece claro que se trata de la implantación de un obrador de tejidos de lujo en Valencia, sufragado por un capitalista (Carbonell) y regentado por un menestral extranjero (Mont) que, es de suponer, ofrecería como principal argumento a su favor la calidad y novedad de su género. Todavía es posible proponer un ejemplo más de compañía relativa al sector textil que implica a operarios foráneos: el 3 de agosto de 1413 se constituye una sociedad por un año entre los peleteros Bertomeu Moragues, oriundo de la ciudad de Mallorca, Francesc Çavall, oriundo probablemente de Xàtiva, y Pere Rotla, sastre de Barcelona habitante en Valencia, por una parte; por la otra, suscriben los capítulos Melxior Badia, cortador de paño, y Joan Adzuara, pañero que vive en Valencia¹³⁸¹. Tanto en el caso del tejedor siciliano como en éste, la formación de una compañía con capitalistas o con menestrales locales pudo suponer un medio eficaz de

¹³⁷⁹ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 366-367. El documento aparece registrado en el libro del Justicia Civil dos veces (la copia también se transcribe en COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 367-368).

¹³⁸⁰ APPV, n^o27184, Lluís Guerau, 11/9/1424.

¹³⁸¹ APPV, n^o24709, Joan Çaposa, 3/8/1413.

asentamiento e integración en un medio laboral nuevo¹³⁸². Así parece suceder, también, en el pacto entre Pere Gonçalvez, zapatero de Valencia, y Fernando de Santulalla, oriundo de ese lugar, en el Reino de Castilla. El 8 de junio de 1423 firman la constitución de una compañía sobre el oficio de zapatería por un año¹³⁸³. Santulalla, además de contribuir con un capital de 15 florines, desea aprender el oficio. Pere Gonçalvez aportará su trabajo y, con el dinero del castellano, promete *‘exercere dictum officium çabaterie emendo cuyram et vendendo ac regere et excere ut e administrare dictam societatem in domo mea’*. Por otra parte, se obliga a enseñar a su socio *‘officium çabaterie bene et legaliter prout addicere poteritis et providere vos per dictum tempus de bonis dicte societatis de cibo et potu et calciatum’*. En ocasiones, las noticias sobre una compañía no son tan claras, y su existencia se deduce a partir de registros documentales que no están relacionados directamente con el asunto: en 1418, por ejemplo, Nicolau Martí, maestro campanero francés, nombra procurador a su padre, del mismo origen y del mismo oficio¹³⁸⁴. De esta procuraduría emerge la existencia de una sociedad para construir un reloj para la ciudad de Valencia, circunstancia que sí se halla documentada a partir de otras fuentes¹³⁸⁵. Así, la asociación entre varias partes en forma de compañía puede esconder, en realidad, un muestrario muy amplio de casos diferentes, entre los que podría contarse tanto el aprendizaje de un oficio como la inserción en un nuevo mercado o la gestión de un encargo importante.

Retornando a los ejemplos vinculados con la práctica artística, se cuenta todavía con otra noticia sobre una sociedad suscrita por dos pintores: Tristany Bataller y Francesc Almenara firman el 4 de octubre de 1421 los capítulos de un pacto que se preveía vigente durante cuatro años¹³⁸⁶. Los dos se comprometen a trabajar y a repartirse los beneficios, y además Bataller se obliga a pagar a Almenara seis libras al año en concepto de alquiler del obrador (le entregará la mitad en noviembre y la otra mitad en mayo). Siguen dos documentos, fechados el mismo 4 de octubre. En el primero de ellos, Bataller promete prestar además a Francesc

¹³⁸² El procedimiento parece ser bastante habitual en el sector textil: cfr. Germán NAVARRO ESPINACH. *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*. Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1992.

¹³⁸³ ARV, *Protocolos*, n°2422, Vicent Çaera, 8/6/1423.

¹³⁸⁴ APPV, n°22030, Lluís Despuiig, 6/11/1418.

¹³⁸⁵ SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, pp. 111-113.

¹³⁸⁶ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 602-603 [publicado por primera vez en MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero...*, pp. 290-291].

Almenara 1200 sueldos antes de Pascua de Resurrección¹³⁸⁷. El prestador no podrá reclamar el dinero en tres años y medio, y cuando lo reclame, Almenara tendrá seis meses de plazo para devolvérselos (esto es: el prestatario tendrá un margen mínimo de cuatro años para satisfacer la deuda, que es precisamente el tiempo que debe durar la compañía). El segundo registro es un época de 220 sueldos firmada por Francesc de Almenara a Tristany Bataller. Este dinero es parte de los 1200 sueldos que el segundo debía entregar al primero antes de Pascua de Resurrección¹³⁸⁸. Se sabe que Francesc de Almenara era neófito¹³⁸⁹ (en 1413, de hecho, aparece en un documento junto a otros miembros de la Cofradía de San Cristóbal, muy vinculada a este grupo social¹³⁹⁰), y que en 1417 figura como testigo en un documento protagonizado por el también pintor Roger Esperandreu¹³⁹¹. Bataller era igualmente converso, y se le identifica como pintor de cortinas en varios documentos: ya el 30 de enero de 1402 aparece identificado de esta forma¹³⁹²; al año siguiente hace una procuraduría¹³⁹³; el 14 de noviembre de 1436 es él mismo procurador del notario Pere Lorenzo¹³⁹⁴, y el 11 de abril de 1437 revoca a Pere Talamanca, platero, como representante legal suyo¹³⁹⁵. La relación entre estos dos pintores neófitos, de cuya actividad profesional se sabe muy poco, queda algo mejor iluminada por dos series de documentos publicados por primera vez en el tercer volumen de la serie *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. El primer grupo consta de tres registros fechados el 6 de mayo de 1421, pocos meses antes de la constitución de la compañía. En el primero de ellos, Tristany Bataller vende la mitad de una casa situada en la calle de las Avellanas, y bajo el dominio de Jaspert de Valeriola, a Francesc d'Almenar, pintor¹³⁹⁶. El precio de la venta es de 1750 sueldos. La segunda noticia es una autorización, por parte del procurador de

¹³⁸⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 603-604 [publicado por primera vez en MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero...*, p.291].

¹³⁸⁸ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.604 [publicado por primera vez en MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero...*, p.292].

¹³⁸⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 594-595.

¹³⁹⁰ APPV, n°1251, Joan Maso, 10/1/1413.

¹³⁹¹ ARV, *Protocolos*, n°2141, Joan Saranyana, 28/4/1417. Tal vez el mismo Roger fuera también converso (al menos, Gabriel Esperandreu también lo era: cfr. TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.206).

¹³⁹² TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.41.

¹³⁹³ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.69.

¹³⁹⁴ APPV, n°22189, Lluís Masquefa, 14/11/1436.

¹³⁹⁵ APPV, n°20877, Pau Camanyes, 11/4/1437.

¹³⁹⁶ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 588-589.

Valeriola, para que Almenar cargue 1600 sueldos de retrocenso sobre la casa que acaba de adquirir¹³⁹⁷. El tercer escrito informa, finalmente, de que Almenar asume el compromiso de redimir los 1600 sueldos que ha cargado sobre la casa de Valeriola en el plazo de cuatro años¹³⁹⁸. La segunda serie de documentos está fechada entre junio y agosto de ese mismo año. El 9 de junio de 1421, Francesc d'Almenar y su mujer venden 120 sueldos de retrocenso a un escudero siciliano, por precio de 1600 sueldos, cargados sobre la casa que han comprado a Bataller en la parroquia de Santo Tomás¹³⁹⁹. El registro siguiente es el época correspondiente de 1600 sueldos¹⁴⁰⁰. Por fin, el 11 de agosto Bataller firma un época por 1750 sueldos a Almenar por la venta de la casa en Santo Tomás¹⁴⁰¹. Estas alambicadas transacciones durante los meses previos a la suscripción de la compañía consisten, fundamentalmente, en varias operaciones de Almenar para ir pagando en pequeñas cantidades la propiedad que acaba de comprar a Bataller, bajo el dominio de Valeriola, que es quien autoriza el retrocenso que después Almenar venderá al siciliano. Bataller, tres meses después de extender el época correspondiente, firma con Almenar los capítulos de la compañía, en los que se estipula que el primero deberá pagar al segundo seis libras al año '*pro logerio operatoris*'. Además, deberá prestarle 1200 sueldos, a devolver como pronto tras la extinción de la compañía, lo que hace sospechar que tal vez esta sociedad fue una herramienta para que Almenar amortizara deudas con su trabajo; esto lleva a pensar, por consiguiente, en que algunos de los documentos que se conocen sobre asuntos parecidos probablemente sean evidencia parcial de un conjunto mucho más complejo de relaciones económicas y profesionales.

Un buen ejemplo de lo anterior podría ser la compañía constituida por Martí Llobet y Mahomat Ferriç con el objeto de explotar varias canteras de Godella. En este documento inédito, fechado el 11 de mayo de 1429, Llobet se identifica como maestro de la Catedral, y Ferriç como sarraceno vecino de Mislata¹⁴⁰². La sociedad debía durar diez años, y en principio se refiere a tres canteras propiedad de Ferriç, que pasan a ser comunes a partir de entonces (*que*

¹³⁹⁷ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.589.

¹³⁹⁸ Ibidem.

¹³⁹⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 594-595.

¹⁴⁰⁰ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 595-596.

¹⁴⁰¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.600.

¹⁴⁰² ARV, *Protocolos*, nº1898, Andreu de Puignijà, 11/5/1429.

ante confectionem presentis instrumenti erant mei dicti Mahomet e michi et ex inde sunt comunes inter me et vos dictum Martini Llobet). Dichas canteras estaban situadas en el término de Godella: dos en el Bovalar (topónimo vigente aún hoy), y una en la *Garrofera*. La propiedad de los yacimientos que en adelante encuentre Ferriç también será común. Llobet, además, deberá pagar once libras a Ferriç antes de Navidad ‘*in satisfactione inventionis et labore cerquamenti et trobament quem feci et habui de les dictes pedreres*’. Las herramientas de trabajo también serán de ambos, y las proporcionará Llobet. Sin conocer más registros vinculados a esta noticia que ayuden a interpretarla mejor, el intercambio parece ser beneficioso para las dos partes: el maestro de obras se incorpora a la explotación ya comenzada de unas canteras a cargo de un sarraceno que probablemente conoce bien el terreno; Ferriç proyecta poner en funcionamiento más explotaciones, y recibe, además de herramientas que son propiedad de la compañía, once libras por trabajos de prospección. Es posible ver aquí a Martí Llobet actuando como empresario, ya que participa como socio capitalista en un negocio de extracción de piedra que luego se suministraría a alguna cantería abierta en la ciudad por esos años. En este sentido, su actividad podría compararse con la del constructor mallorquín Pere Mates, cuyo inventario, fechado en 1358, da cuenta de la propiedad de varias canteras¹⁴⁰³, así como de barcas para el transporte de materiales, casas y mano de obra esclava. A pesar de haber dado con el testamento de Llobet¹⁴⁰⁴, examinado ya en páginas anteriores, no se ha encontrado todavía el listado de sus bienes, por lo que no es posible establecer el grado exacto de semejanza entre el perfil profesional de un cantero y el de otro. De todas formas, la figura del constructor-empresario en las ciudades bajomedievales no fue rara (en un ámbito muy cercano, el ejemplo de Guillem Sagrera es paradigmático¹⁴⁰⁵). En lo que a Valencia se refiere, se documenta un progresivo acaparamiento de la explotación de canteras -hasta entonces en manos de musulmanes de Mislata o Godella- por parte de pedrapiqueros cristianos a partir de la segunda mitad del siglo XIV (esta circunstancia se observa de un modo particularmente diáfano en los registros de la *Sotsobreria de Murs i Valls*).

¹⁴⁰³ LLOMPART, Gabriel. “Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ‘Ciutat de Mallorca’”. *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 34 (1973), pp. 91-118.

¹⁴⁰⁴ APPV, n°22028, Lluís Despuig, 15/7/1439.

¹⁴⁰⁵ Cfr. María Rosa MANOTE CLIVILLES. “El contrato y el pleito de la Lonja entre Guillem Sagrera y el Colegio de mercaderes de Ciutat de Mallorca”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 577-589.

Por último, es posible añadir dos noticias tardías, ya publicadas, que informan también sobre la formación de compañías relativas a la práctica de los oficios que aquí interesan. La primera consiste en la constitución de una sociedad que durará dos años por parte de Joan Adrià y Bertomeu Borràs, *manyans*. El pacto tiene el objeto de trabajar conjuntamente y repartir beneficios, y está datado en 1478¹⁴⁰⁶. La segunda noticia, mucho más enjundiosa, se refiere al oficio del bordado. El 10 de julio de 1491, Narcís Martí y Joan Lorenç, bordadores de Valencia, constituyen una sociedad por cuatro años, y por más tiempo si los dos así lo quisieran¹⁴⁰⁷. Las ganancias se repartirán equitativamente, pagados todos los gastos (en ellos se incluyen los jornales de la mujer de Martí, y la compra de oro y seda). Esto sería operativo en lo que se refiere a '*obres dites de cort, e brodadures de vestits, guarnisions de mules, e qualsevol altres obres e brodadures, exceptades obres de sglesia, e a sglesia pertanyents*'. En cuanto a estas últimas piezas ('*ço es, de fer capes, palis, e altres obres a sglesia pertanyents*'), se mantiene lo mismo que en los otros casos, pero contemplando la posibilidad de que alguno de los dos obre '*alguna imatge o qualsevol altra obra de lurs mans*'. En tal caso, de los beneficios comunes habrá que descontar esos jornales, que serán pagados como los de cualquier obrero. Si uno de los dos socios decidiera irse a otros reinos a trabajar, la compañía se desharía; permanecería vigente, no obstante, si el otro socio fuera a la misma ciudad en la que se ha asentado su colega. Todavía se prevé otra eventualidad: si Lorenç quisiera irse fuera de la ciudad para estudiar, el acuerdo quedaría sin efecto, lo que también sucedería si contrajera matrimonio. Como se puede observar en este caso, en ocasiones las cláusulas de los pactos eran notablemente detalladas y contemplaban circunstancias muy variadas, como el viaje, el estudio o la formación de un núcleo familiar. Esta movilidad, tanto geográfica como de otros tipos, pudo también consistir en un virtual cambio de oficio. Se han localizado algunas evidencias documentales al respecto¹⁴⁰⁸, así como una elocuente orden del *Consell* con ocasión de la entrada de Sibila de Fortià en 1381: las autoridades municipales dictaminan que los participantes han de desfilar

¹⁴⁰⁶ SANCHIS SIVERA. "Contribución al estudio de la ferretería...", p.90.

¹⁴⁰⁷ SANCHIS SIVERA. "El arte del bordado en Valencia...", pp. 221-222.

¹⁴⁰⁸ Por ejemplo, en la documentación aparecen Joan Perez, 'olim argentarius' (APPV, n°22029, Lluís Despuig, 24/11/1440); 'Steve Martorell, olim algepserius nunc capsor' (APPV, n°20707, Ambrosi Alegret, 30/5/1439); 'Laurencius [...], panniparator olim spaserio ville Sancti Mathei' (APPV, n°20702, Ambrosi Alegret, 10/5/1434); 'Steve, olim manyà' (APPV, n°20702, Ambrosi Alegret, 28/8/1434).

con su oficio actual, aunque antes hayan practicado otro o hayan pertenecido a otra *almoína*¹⁴⁰⁹.

Hay cumplida noticia de la turbulencia de los enfrentamientos menestrales en las ciudades europeas a fines de la Baja Edad Media. Valencia no fue una excepción¹⁴¹⁰. Esta conflictividad, consustancial a toda actividad económica en expansión (y la manufactura lo fue) no sólo se expresó mediante la adhesión a un bando de los que se batían en las calles o en el *Consell*, sino también mediante pleitos entre colegas y acuerdos entre oficios (pactos éstos que, a la postre, evidencian la existencia de un conflicto precedente). Un ejemplo bien conocido de esta última circunstancia es la avenencia entre los pintores figurativos (retablistas, iluminadores y cortineros) y los representantes del *ofici* de *fusters*, fechada el 10 de marzo de 1484¹⁴¹¹. Para entender bien la cuestión se debe aclarar, en primer lugar, que los pintores de cajas estaban integrados en el ramo de la carpintería. El problema, en realidad, consistía en la delimitación de competencias en lo que a la decoración de muebles se refiere. Según lo pactado en 1484, los pintores figurativos podían pintar todo lo que quisieran o supiesen, con la excepción de ‘*cofres e artimbanchs morischs*’ si éstos no contenían ‘*imatges o animals*’. Los conflictos entre unos y otros eran evidentes al menos desde 1472, cuando en las ordenanzas de los carpinteros se prohíbe la colaboración con pintores que no formaran parte del oficio. En cualquier caso, el acuerdo de 1484 supone un reajuste de la situación en favor de los pintores figurativos, quienes pueden trabajar con los carpinteros libremente, siempre que no se trate de diseños puramente ornamentales.

Otro ejemplo de conflicto laboral, esta vez en el seno de una misma corporación, es el surgido en 1489 entre varios mayores del oficio de canteros. De ello da cuenta una serie documental exhumada por Arturo Zaragoza y Mercedes Gómez-Ferrer¹⁴¹², en la que Narcís Barceló es acusado por Pere Compte de no ser maestro examinado y pretender obrar como tal, teniendo además mozos a su cargo en la obra de la Lonja, dirigida -se dice explícitamente- por Compte.

¹⁴⁰⁹ CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas...*, p.49.

¹⁴¹⁰ Cfr. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Valencia, municipio medieval. Poder político y luchas ciudadanas (1239-1418)*. Valencia (Ajuntament de València), 1995: “Las interminables luchas de bandos” (pp. 133-137); “La agitación de los oficios” (pp. 150-159); y “Bandos nobiliarios, partidos ciudadanos y solidaridades menestrales” (pp. 164-170).

¹⁴¹¹ Publicado por primera vez en SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.127. Para un análisis del asunto, vid. FALOMIR FAUS. *Arte en Valencia...*, pp. 186-191.

¹⁴¹² Cfr. ZARAGOZÁ y GÓMEZ-FERRER. *Pere Compte: arquitecto*, pp. 231-232, y 352-354.

Según los estatutos del gremio, Barceló debía pagar una multa de diez libras, pero el Maestro Racional intercedió para que se llegara a un acuerdo más benevolente con el infractor. Así, reunidos los prohombres del *ofici*, se votó por unanimidad la propuesta de Compte, consistente en conceder un permiso de obra a Barceló, a cambio de que los mayores conservaran la potestad de prohibirle trabajar en la cantería de la Lonja, o en cualquier otra construcción. A cambio, el inculpado, junto a Pere Català, pidió establecer una fecha para examinarse y acceder a la maestría. No se sabe si finalmente se celebró la prueba, aunque sí se ha verificado que ninguno de los dos candidatos trabajó más en la Lonja. La maniobra defensiva liderada por Compte contra la injerencia de Barceló en el estrecho círculo de *mestres piquers* tuvo éxito, llevándose a término, además, en un momento en el que él mismo monopolizaba la práctica totalidad de canterías abiertas en la ciudad.¹⁴¹³

De todos los oficios artísticos practicados en Valencia durante la Baja Edad Media, la platería, la albañilería y la carpintería fueron los primeros en organizarse. Les siguieron, a considerable distancia, la cantería y la pintura, sabiéndose de momento poco en lo que se refiere al bordado o la rejería. El núcleo de una corporación profesional solía ser una cofradía religiosa o *almoína* en la que se agrupaban los menestrales de la misma ocupación, con fines sobre todo asistenciales y representativos. Se quiere consignar aquí el hallazgo de los capítulos de la *almoína de tapiners*, integrada tanto por el oficio de chapineros como por el de batihojas (ninguno de los dos *oficis* comprendía labores propiamente artísticas, aunque ambos tenían evidentes conexiones con la pintura: los batihojas abastecían a los obradores pictóricos, y los chapines recibían con frecuencia decoración policroma). El documento se registró ante notario el 9 de junio de 1421¹⁴¹⁴, y hace referencia de modo constante a un privilegio real concedido por Juan I en 1392. El texto aborda sobre todo cuestiones relacionadas con los funerales de los cofrades y la celebración de sus aniversarios, con la correspondiente panoplia (andas, bancos

¹⁴¹³ En palabras de Zaragoza y Gómez-Ferrer [*Pere Compte...*, p.232], ‘Esta *altercació* y *debat* reforzaría la posición de Pere Compte en el seno del gremio, en una fecha que se corresponde con uno de los momentos de más intensa actividad en la vida de Pere Compte. El maestro en esos años controlaba una actividad ingente, colocando estratégicamente a los canteros de su confianza en diversas obras, a las que él no podía asistir personalmente. [...] Con este golpe de poder dejaba bien claro quién mandaba en el gremio y cómo convenía a todos los canteros estar de su parte si quería seguir trabajando en Valencia’.

¹⁴¹⁴ APPV, n°1091, Bertomeu Gueralt, 9/6/1421.

de cirios, portadores) marcada convenientemente con las llaves de San Pedro, que fue el distintivo de este colectivo religioso. Resulta claro que las cuestiones profesionales se dirimían en otros ámbitos y, caso de ser transcritas, eran recogidas en otro tipo de documentos diferentes a los estatutos de una cofradía. En todo caso, este ejemplo sirve para comprobar que la pertenencia a un oficio determinaba la vida de un menestral mucho más allá de la práctica de su trabajo. Hasta en la hora de la muerte podía reconocerse, y ser reconocido, como miembro de una agrupación claramente identificable en el contexto social de una ciudad como Valencia.

Para concluir esta breve indagación sobre la transmisión del conocimiento artístico a través de la asociación, la subcontratación o la competencia, sería oportuno evocar un asunto ya abordado por la historiografía¹⁴¹⁵, pero no por ello agotado en sus posibilidades: la colaboración entre pintores de retablos y tallistas. Cada encargo contratado era, en realidad, un proyecto de cooperación en el que no sólo participaron los integrantes del obrador pictórico cuyo jefe pactó con el comitente, sino también los menestrales que estuvieran al servicio del maestro carpintero que talló la estructura de la pieza. Se han examinado ya con detenimiento las circunstancias que determinaron la producción de estos soportes¹⁴¹⁶, prestando particular atención a determinados *fusters* que aparecen vinculados a los nombres más eximios de la pintura del periodo. Así, personalidades como la de Vicent Serra, Guillem Vives, Jaume Spina o Genís Clot cobran notable relieve al unirse a figuras como Llorenç Saragossà, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Marçal de Sas, Jaume Mateu o Starnina. El caso de Serra, en concreto, se adivina especialmente interesante¹⁴¹⁷: trabajó con Llorenç Saragossà (probablemente, ya que el pintor firma como testigo en un ápoca por el retablo para los franciscanos de Sagunto), Pere Nicolau (sobre todo) y Marçal de Sas. Además de aportar, en hojas anteriores, otro ejemplo de colaboración Nicolau-Sas-Serra (el retablo para Peirona Llançol), se apunta aquí la fecha *ante quem* de su óbito, ya que es citado en un documento de 1413 relativo a su hija como carpintero

¹⁴¹⁵ Cfr. Amadeo SERRA DESFILIS y Matilde MIQUEL JUAN. “La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 91 (2010), pp. 13-37.

¹⁴¹⁶ Cfr. MIQUEL JUAN. *Talleres y mercado de pintura...*, pp. 306-332.

¹⁴¹⁷ Para un resumen de su trayectoria, vid. SERRA y MIQUEL. “La madera del retablo...”, p.22.

difunto.¹⁴¹⁸ Razones sobran para calificarlo como ‘el gran tallista de la primera etapa del gótico internacional’¹⁴¹⁹: además de participar en encargos de gran envergadura, como el retablo para la Cofradía de Sant Jaume o el altar mayor de la iglesia de la Cartuja de Portaceli, trabajó para las autoridades municipales en repetidas ocasiones (precisamente en documentación relacionada con la *Junta de Murs i Valls* Serra aparece trabajando en piedra, siendo calificado como ‘*mestre de fer ymàgens*’¹⁴²⁰ e identificado como el autor de un ‘*bell cap de lleó*’ para el abrevador del camino de *Serrans*¹⁴²¹). Jaume Spina sería el equivalente a Serra para los herederos de la pintura de Nicolau¹⁴²². De hecho, este tallista, responsable también del coro de Portaceli, aparece sobre todo unido a los nombres de Gonçal Peris y Jaume Mateu (además, en 1417 firma como maestro un contrato de *afermament* con un aprendiz de origen aragonés, por cuatro años y medio¹⁴²³). Genís Clot, testigo en un pago a Starnina por el retablo de San Miguel para Portaceli¹⁴²⁴, y Guillem Vives, testigo en un pago a Nicolau por un retablo para el arzobispo de Tarragona¹⁴²⁵, son también figuras que merecerían atención.

Un indicio de buena cualificación profesional: los arbitrajes y las tasaciones -----

Los procedimientos que se dominaban con maestría y los conocimientos asimilados durante el aprendizaje constituían un capital que era necesario administrar sabiamente. Una competencia que parece haber sido especialmente apreciada en los buenos menestrales fue la capacidad de arbitraje y de tasación (ambos son recursos extra-judiciales empleados muy a menudo para resolver conflictos de manera rápida y económica)¹⁴²⁶. Aunque no sea siempre un indicio sintomático de calidad profesional, la facultad pericial suele señalar a los artesanos,

¹⁴¹⁸ APPV, nº1251, Joan Maso, 17/6/1413: Isabel, hija del difunto carpintero Vicent Serra, y esposa de un afilador, nombra procurador al notario Bertomeu Çaera.

¹⁴¹⁹ SERRA y MIQUEL. “La madera del retablo...”, p.22.

¹⁴²⁰ COMPANY et alii. *Documents...I*, p.501.

¹⁴²¹ TOLOSA et alii. *Documents...III*, p.30.

¹⁴²² SERRA y MIQUEL. “La madera del retablo...”, p.23.

¹⁴²³ TOLOSA et alii. *Documents...III*, pp. 434-435.

¹⁴²⁴ TOLOSA et alii. *Documents...III*, p.7.

¹⁴²⁵ TOLOSA et alii. *Documents...III*, p.65.

¹⁴²⁶ Vid. Elisabeth SEARS. “Craft Ethics and the Critical Eye in Medieval Paris”, *Gesta*, XLV/2 (2006), pp. 221-238.

si no mejores en términos técnicos, sí mejor relacionados. Sería interesante, en este sentido, abordar el estudio de la cuestión desde la prosopografía, ya que el contraste entre noticias biográficas y trabajos contratados puede devenir una clave interpretativa valiosa que explique por qué las autoridades municipales o las partes implicadas en un juicio escogieron a unos trabajadores y no a otros para solventar pleitos y desacuerdos relacionados con la práctica de determinado oficio.

Se dispone de datos sobre todo para la pintura:

- Joan Macià y Mateu Terrés, pintores, tasan en 1366 los trabajos de Simó Despuig para la *Almoina* de Valencia¹⁴²⁷
- Joan Moreno, pintor, durante casi treinta años tasa obras de Bertomeu Avellà, Jaume Mateu y Jacomart¹⁴²⁸
- Gonçal Sarrià, pintor, tasa en 1437 un trabajo hecho por Jaume Fillol¹⁴²⁹ y, en 1438, un trabajo de Lluís Dalmau (esta última tasación en colaboración con su sobrino Garcia)¹⁴³⁰
- Francesc Samaso tasa en 1434 una pintura de Nicolau Querol¹⁴³¹
- Jordi Alimbrot es designado por el Cabildo de la Catedral en 1474 perito en el litigio que éste sostenía con los pintores italianos Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio; Manuel Salvador fue otro experto, así como Pere Joan Ballester, Martí de Sant Martí y Joan Pons¹⁴³²
- el 30 de enero de 1374 el todavía infante Juan de Aragón suscribe una sentencia confirmando dos sentencias anteriores que formaban parte de un pleito promovido por los Jurados de Albocàsser, con motivo de la pintura de un retablo hecha por Domènec Valls, la cual, según el dictamen de otros pintores, no se ajustaba a las condiciones de contratación; el árbitro propuesto por el infante era Llorenç Saragossà¹⁴³³

¹⁴²⁷ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 204-205 y 207. En otros documentos, fechados en 1370 y 1383, Terrés aparece como 'scrivà de letra redona' e 'iluminator' (ibidem, p.213 y p.265).

¹⁴²⁸ Vid. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, p.49.

¹⁴²⁹ Vid. SANCHIS SIVERA, ibidem, pp. 67 y 74.

¹⁴³⁰ Vid. SANCHIS SIVERA, ibidem, p.67.

¹⁴³¹ Vid. SANCHIS SIVERA, ibidem, p.74.

¹⁴³² Vid. SANCHIS SIVERA, ibidem, pp. 108, 110, 111 y 112.

¹⁴³³ Vid. SANCHIS SIVERA, ibidem, p.143.

- Jaume Mateu, por parte del rey, tasa dos obras de Jacomart; Joan Moreno y Joan Reixac hacen la tasación por parte de los promotores¹⁴³⁴

Aunque también hay ejemplos relacionados con otros oficios artísticos:

- en orfebrería, tasación de Pere Berneç en 1364¹⁴³⁵
- en construcción: en 1380 Berenguer Boix y Bertomeu Valent, maestros de obras de Valencia, tasan once casas para ampliar la catedral¹⁴³⁶; Pere Bernia y Pere Compte, ‘obrers de vila’, maestros de la ciudad, tasan dos casas situadas ante la Seu que han de ser derribadas¹⁴³⁷; en 1384, el *Consell*, en desacuerdo con los desorbitados salarios que pedían los maestros canteros, acordó que los Jurados, asesorados por expertos en el oficio, tasasen de forma más justa dichos jornales¹⁴³⁸; en 1398, Domingo Beneyto, *mestre d’obra de vila*, debía aconsejar a las autoridades municipales cuál debía ser la indemnización que correspondía a un vecino afectado por el derribo de un sector de la muralla vieja¹⁴³⁹; desde 1402, y hasta 1439 (con un paréntesis entre 1407 y 1417), Joan del Poyo realizó numerosas tasaciones para la administración municipal como maestro de obras de la ciudad¹⁴⁴⁰; en el litigio por las obras del portal del coro de la Catedral (1415), los árbitros son Bertomeu Coscolla y Pere Balaguer¹⁴⁴¹; Guillem Bonfill tasa varias indemnizaciones como *mestre de les obres de vila* de Valencia entre 1459 y 1463¹⁴⁴²; Pere Bernia, junto a

¹⁴³⁴ Vid. SANCHIS SIVERA, *ibidem*, p.163.

¹⁴³⁵ Vid. SANCHIS SIVERA, “La esmaltería...”, pp. 11 y 12, apéndice nº1.

¹⁴³⁶ Vid. SANCHIS SIVERA, “Arquitectos y escultores...”, p.11.

¹⁴³⁷ Vid. *ibidem*, p.13.

¹⁴³⁸ Cfr. Amadeo SERRA DESFILIS. “El mestre de les obres de la ciutat de València (siglos XIV y XV)”, en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs), 1999, p.402.

¹⁴³⁹ *Ibidem*, p.404, nota 21.

¹⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp. 409-410. Cfr. también Amadeo SERRA DESFILIS. “Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)”. *Ars Longa*, nº 5 (1994), pp. 111-119. El autor cita varios ejemplos en los que Joan del Poyo aparece tasando indemnizaciones u obras: en 1434 valora, junto a Francesc Baldomar, varias tallas de madera y piedra hechas por Joan Llobet.

¹⁴⁴¹ Vid. SANCHIS SIVERA, “Arquitectos y escultores...”, p.18.

¹⁴⁴² SERRA DESFILIS. “El mestre de les obres...”, p.413.

Pere Compte, por mandato del *Consell*, tasa diversas casas en 1499 y 1500¹⁴⁴³

- en iluminación de manuscritos: Domènec Crespi y Domènec Adzuara tasan la soldada del iluminador Joan Sanxer por su trabajo en el *Llibre dels Privilegis*¹⁴⁴⁴

Por último, cabe señalar también que, entre las competencias de un artesano adscrito a una gran entidad promotora de obras, como la Catedral, la actividad de tasación había sido una atribución tradicional del maestro principal. En nombramiento de Joan Llobet (1404) como maestro de obras de la Seu se puede leer: *Item, quel dit maestre sia tengut e haja esser present ab los canonges, que cascun any son elets visitados dels alberchs de capitol, dignitats e canonges que faran la visitació daquells, e tacxar e arbitrar les obres que seran necessaries, segons es estat acostumat fins a huy.*¹⁴⁴⁵

Así, el criterio profesional avezado que se ha de utilizar en arbitrajes y tasaciones identifica en principio a los operarios considerados más hábiles, probos y expertos en lo suyo, o al menos, los mejores a juicio del particular o la institución que recluta sus servicios. Como se ha apuntado anteriormente, habría mucho que decir respecto a esta última cuestión, ya que en un mercado tan profundamente mediatizado por las relaciones personales como era el de la menestralía bajomedieval, los vínculos laborales no debieron establecerse sólo en función de la pericia técnica del menestral, sino también teniendo en consideración su fama, su cotización y su cartera de clientes (términos más propios de la actualidad que del siglo XV, pero aclaratorios, en definitiva, de lo que se quiere expresar aquí). Otros aspectos a tener en cuenta fueron –particularmente en el caso de la construcción– la capacidad organizativa y la movilidad funcional dentro de un mismo proyecto. A la vez, este asunto de los arbitrajes y las tasaciones debería ponerse en relación con la incipiente organización de la menestralía en *oficis*, con lo que esto tuvo de jerarquización y de estructuración interna. Así, los mayores de un oficio serían en principio los profesionales más indicados para llevar a término una labor pericial, aunque no son sólo ellos los que aparecen desempeñándola; por otra parte, la

¹⁴⁴³ Vid. SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.51.

¹⁴⁴⁴ Vid. CERVERÓ GOMIS, 1964, p.105.

¹⁴⁴⁵ Vid. SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.32.

elección de los cargos de gobierno en una corporación parece tener más que ver con la preeminencia de una ocupación u otra dentro del grupo, o con la capacidad económica del individuo en cuestión y su ascendencia social, que con su valía intrínseca como trabajador (los interrogantes en torno a la práctica del justiprecio conducen de nuevo, de esta manera, a la prosopografía como herramienta de análisis).

9. GUIAJES, CABALGADURAS Y NAVEGACIONES (VIAJES DE ARTISTAS Y DE OBRAS)

'No crec que calgui fer un raonament extens per demostrar que València o Barcelona no es poden equiparar amb París, ni el conjunt dels territoris ibèrics de la Corona d'Aragó amb la França septentrional o els Països Baixos com a motors o creadors de l'estil internacional. És evident que la relació i l'intercanvi cultural no podia ser simètric. [...]
Però per importants que fossin els intercanvis, tenim la impressió que l'amalgama predomina per damunt dels processos de síntesi [...]'.

Rafael CORNUDELLA. Introducción al catálogo *Catalunya 1400. El gòtic internacional*. Barcelona (MNAC), 2012, p.17.

Muchos estudios sobre el tránsito de obras y de artistas en fechas próximas a 1400 (el de Cornudella, entre otros) evocan en algún punto del discurso una célebre cita de Panofsky sobre la dificultad de identificar la procedencia geográfica de una pieza facturada en ese tiempo, hecho tan indiscutible como imputable al viaje de objetos y operarios. Las alusiones a las palabras del historiador alemán son tan frecuentes que casi han devenido una costumbre en las indagaciones sobre el tema. No se va a faltar aquí a la tradición: “*Small wonder that art historians tend to shift important works of the ‘International’ period back and forth between Paris and either Vienna or Prague, between Bourges and Venice, between France and England, and often finally agree they are Catalan*”¹⁴⁴⁶. Si siempre es osado hacer cualquier tipo de exégesis, tratar de releer una cita célebre es una práctica aún más arriesgada; sin embargo, no es descabellado pensar que Panofsky intentó ilustrar de modo particular, y con cierto tono humorístico, la desorientación de sus esforzados colegas cuando de catalogar obras hechas en los aledaños de 1400 se trataba. Tras la proposición de varias hipótesis que aluden a centros de primer orden, distantes entre sí miles de kilómetros, la conclusión se adivina un punto desilusionante: esto es, se trataría en realidad de una pieza procedente de un centro secundario que reproducía con éxito las características de la manufactura original (recuérdese en este punto la noción de copia que existía en la Baja Edad Media). Las consideraciones de Rafael Cornudella que se reproducen al principio del capítulo, asimismo, enfrían el ánimo e invitan a la prudencia. Siendo la calidad de algunos artefactos hechos en la Corona de Aragón entre 1370 y 1450 superlativa

¹⁴⁴⁶ Erwin PANOFSKY. *Los primitivos flamencos*. Madrid (Cátedra), 1998 [1ª ed. 1953], p.67.

(especialmente en lo que se refiere a la arquitectura y a la pintura sobre tabla¹⁴⁴⁷), el área mantuvo siempre una relación de dependencia respecto a las novedades generadas en otros lugares. El reconocimiento de esta circunstancia, no obstante, no impide el estudio de los desplazamientos que implicaron a obras y a artistas, y que efectivamente tuvieron lugar entre fines del siglo XIV y mediados del XV.

Estos viajes se dieron en un contexto histórico determinado que hay que examinar con algo de detenimiento, para no toparse al final, como en ocasiones sucede, con que se ha escrito un relato paralelo e independiente de la realidad que a los protagonistas les tocó vivir, lo que genera no pocas –y a veces bochornosas– sorpresas. Hay que contemplar circunstancias que pudieron impedir o dificultar los viajes, tales como guerras, epidemias, cierre de fronteras o conflictos civiles. En este sentido, la primera mitad del Cuatrocientos en el Reino de Valencia fue más severa de lo que cabría esperar. Enrique Cruselles, en su monografía sobre los mercaderes valencianos de la Baja Edad Media, expone con claridad los accidentes de ese tiempo¹⁴⁴⁸: tras el asalto a la judería de 1391 y la guerra de bandos, el advenimiento de la dinastía Trastámara supuso la implicación de la urbe en algunos conflictos internacionales, con el subsiguiente impacto negativo en los intercambios económicos. En particular, los enfrentamientos con la vecina Corona de Castilla provocaron ‘guerras de represalias, embargos, corso, inestabilidad, cierre de fronteras desde 1403 a 1408, entre 1429 y 1430 y, de manera irregular, entre 1439 y 1454’¹⁴⁴⁹. Además, las epidemias eran un mal cíclico, y se hicieron especialmente virulentas en 1401 (motivo del aplazamiento de la entrada de Martín I en la ciudad), 1403-1404, 1428-1429, 1439 y 1450. A todo ello habría que añadir, por último, las constantes alusiones en la documentación del *Consell* a carestías alimentarias. En resumen, no parece un tiempo fácil para Valencia. Sin embargo, Cruselles sostiene que ‘la sola contemplación de la documentación notarial demuestra que la sociedad valenciana se hallaba en una fase de reconstrucción, de crecimiento, sobre la cual aquellos fenómenos repercutieron de manera más

¹⁴⁴⁷ Hay que apuntar que, no obstante, los operarios que vino a buscar en estas tierras el Duque de Berry fueron *obrero de obra de terra*, y no pintores ni arquitectos. Así se lo hizo saber al infante Juan de Aragón, quien le envió tres sarracenos expertos en azulejería (CORNUDELLA. “Catalunya 1400: el gòtic internacional”, en CORNUDELLA. *Catalunya 1400...*, pp. 17-18).

¹⁴⁴⁸ Enrique CRUSELLES. *Los mercaderes de Valencia en la edad media (1380-1450)*. Lleida (Milenio), 2001, pp. 42-43.

¹⁴⁴⁹ CRUSELLES. *Los mercaderes...*, p.42.

marginal de lo que ha establecido la visión más catastrofista del siglo XIV¹⁴⁵⁰. Esto es: la densidad y el número de las transacciones registradas ante notario en ese lapso de tiempo demuestran la existencia de una ‘fase larga de crecimiento económico afectada episódicamente por conflictos de carácter unas veces local, otras regional’¹⁴⁵¹. La hipótesis concuerda con la eclosión artística que también es posible demostrar empíricamente a partir de la documentación notarial en esos mismos años: los encargos de obra crecen en cantidad y en coste. Esta sincronía expresa bien la profunda imbricación existente entre progreso económico y comandas. La importación de obras y la llegada de operarios extranjeros son factores que también debieran añadirse a esta ecuación, pues son síntomas, de igual manera, del crecimiento sostenido de la sociedad valenciana en ese periodo, cuyo mercado ofrecía notables posibilidades de prosperar a los menestrales procedentes de otros lugares (véase el paradigmático caso de Jaume Mateu), a pesar de eventuales crisis de coyuntura.

Tanto la exportación/importación de obras como el tránsito de artistas deben ser examinados, en primer lugar, en el contexto más general de las transacciones comerciales que tuvieron lugar en el Reino de Valencia entre 1370 y 1450. A pesar de su idiosincrasia particular (frecuente alto precio, factura por encargo en la mayoría de los casos, etc.), la producción y venta de objetos artísticos fue también una actividad económica integrada en un circuito más amplio de intercambios. Los estudios de Enrique Cruselles, de nuevo, pueden resultar de utilidad. En esta ocasión sirven para exponer brevemente cuál era el estado del comercio valenciano en este tiempo. Para empezar, en las últimas décadas del siglo XIV era patente una fragmentación del Mediterráneo en dos zonas: el ‘área de las especias’ (“cuenca oriental del mar interior, que permaneció vinculada al gran comercio internacional que había motivado el auge de las ciudades italianas y de Barcelona en el pasado”) y el ‘área de la lana’ (“la cuenca occidental, animada por la circulación de mercancías de precio más reducido, transportadas en mayor volumen y relacionadas con el aprovisionamiento de las crecientes industrias textiles locales y el abastecimiento de los mercados alimentarios urbanos”)¹⁴⁵². En el Oeste comenzaron a proliferar los grupos mercantiles de poco más de veinte

¹⁴⁵⁰ CRUSELLES. *Los mercaderes...*, p.43.

¹⁴⁵¹ *Ibidem*.

¹⁴⁵² CRUSELLES. *Los mercaderes...*, p.24.

plazas, que en ocasiones trabajaron conjuntamente con empresas extranjeras. La implantación de estas compañías favoreció una notable homogeneización del medio urbano europeo¹⁴⁵³, lo que determinó y facilitó la existencia de un gusto artístico común en la mayoría de áreas del continente. Ya tratando específicamente el caso valenciano, el comercio de larga distancia tuvo poco peso en la balanza mercantil local, “decantada hacia un ‘comercio de mercado’, menos lucrativo al basarse en productos de precios más asequibles, pero profundamente dinamizador por estar sustentado en la demanda permanente de amplios sectores de la población”¹⁴⁵⁴. Cruselles asevera, por último, que “el circuito esencial para la comprensión del desarrollo de las estructuras mercantiles valencianas durante la primera mitad del siglo XV fue la denominada ‘diagonal insular’, con sus centros de redistribución en Ibiza, Cerdeña y Sicilia. Circulación de una gama amplia de mercancías –sal ibicenca, quesos sardos, esclavos, vino, aceite, azúcar- pero donde siempre cumplieron una función primordial, casi vertebradora del tráfico, los paños valencianos y el trigo siciliano”¹⁴⁵⁵. El autor alude también, no obstante, al despegue tardío en Valencia de la industria pañera de exportación, alentada más por el estímulo de la importación de paños extranjeros que por los auspicios de las autoridades municipales¹⁴⁵⁶. Una parte del sector textil local en la Baja Edad Media, estudiado con minuciosidad para la segunda mitad del siglo XV por Germán Navarro Espinach¹⁴⁵⁷, se orientó pues al comercio exterior, pero, tal y como se ha tenido la oportunidad de comprobar en el capítulo precedente de esta tesis, en la transferencia de conocimientos propios de los oficios del ramo, el asentamiento de menestrales italianos (florentinos, sicilianos y venecianos) que establecieron compañías con socios –artesanos y capitalistas- locales, fue clave (hay que advertir, no obstante, que estas asociaciones se dedicaron preferentemente a la elaboración de tejidos suntuarios, y no al paño de calidad mediana o baja). Estos últimos datos, referidos al textil, son útiles también para explicar qué es lo que pudo suceder con la producción de objetos de arte: si por una parte resulta una obviedad repetir que el crecimiento económico impulsó el desarrollo de manufacturas autóctonas,

¹⁴⁵³ CRUSELLES. *Los mercaderes...*, pp. 24-25.

¹⁴⁵⁴ CRUSELLES. *Los mercaderes...*, p.25.

¹⁴⁵⁵ CRUSELLES. *Los mercaderes...*, p.33.

¹⁴⁵⁶ CRUSELLES. *Los mercaderes...*, p.27.

¹⁴⁵⁷ Germán NAVARRO ESPINACH. *Industria y artesanado en Valencia, 1450-1525. Las manufacturas de seda, lino, cáñamo y algodón* [tesis doctoral leída en la Universidad de Valencia en 1995].

orientaran éstas o no parte de su *output* a la exportación, por otra hay que decir que la fabricación de artículos de lujo para el consumo local necesitó con frecuencia, para su puesta en marcha, del concurso de tecnologías y operarios foráneos.

Es difícil imaginar ahora, casi mediada ya la segunda década del siglo XXI, cómo podía desarrollarse un viaje entre 1370 y 1450. El crujir de la tablazón de un barco, el rechinar de sus maromas o el trote sordo de los cascos de una cabalgadura sobre la tierra son ruidos ya casi exóticos en la vida del hombre contemporáneo, que considerará más bien una anécdota para el recuerdo haberlos oído alguna vez. La proverbial lentitud del transporte antes de la Revolución Industrial, sumada a las inseguridades e incomodidades de los caminos y de las rutas marítimas, los cambios de temperatura y humedad, los peajes, accidentes y golpes, eran dificultades que debían afrontar viajeros y comerciantes. Se tiene cumplida noticia del transporte de enseres de alto precio, y de los desvelos que ocasionaron su embalaje y su desplazamiento¹⁴⁵⁸. Sin embargo, es necesario evocar aquí algo de la realidad precisa de estos caminos por los que circularon hombres, bestias y mercancías, para hacerse una idea más cabal de las condiciones en las que llegaron a la urbe valenciana (o se fueron de ella) trabajadores y obras. Tal y como apunta Antoni Riera-Melis, “el estudio de la malla de caminos de la Corona de Aragón en la Baja Edad Media está todavía en sus inicios, a pesar de la existencia de una amplia gama de fuentes escritas y de vestigios arqueológicos”¹⁴⁵⁹. No obstante, la síntesis sobre el tema de Riera-Melis resulta sumamente esclarecedora, ya que no sólo reconstruye las principales vías de comunicación terrestre que vertebraron los territorios de la Corona y los comunicaron con el exterior, sino que informa de hechos que, siendo más o menos evidentes, necesitan tenerse muy presentes cuando se emprende el estudio de cualquier asunto relacionado con el viaje. Uno de ellos es que la mayoría de rutas terrestres europeas, en los siglos XIV y XV, eran más idóneas para la recua

¹⁴⁵⁸ Recuérdense, entre otros casos relacionados con la exportación de obras pictóricas, los cuidados que se dispensaron al *San Jorge* de Van Eyck que embarcaría en la galera genovesa *Negrona* por orden de Alfonso V desde Valencia a Nápoles.

¹⁴⁵⁹ RIERA-MELIS, Antoni. “El sistema viario de la Corona Catalanoaragonesa en la Baja Edad Media”, en GENSINI, Sergio (edición al cuidado de). *Viaggiare nel Medioevo [Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo San Miniato, Collana di Studi e Ricerche, 9]*. San Miniato (Fondazione Centro Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo), 2000, p.422 (el estudio completo, en pp. 421-446). Vid. también, para época algo más tardía, Luis ARCINIEGA GARCÍA. *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2009, pp. 59-91.

que para el carro¹⁴⁶⁰, con todas las limitaciones que esto implica para la circulación de artífices, obras y saberes (que en definitiva es lo que en esta tesis se está intentado examinar). Con todo, y añadiendo la navegación de cabotaje, el tráfico de personas, objetos y conocimientos parece ser bastante denso en la época que aquí interesa: de la documentación notarial emergen tanto grandes desplazamientos como trayectos cortos que articularon de modo ‘capilar’ el territorio (como gusta de explicar la historiografía medieval en los últimos años). Riera-Melis establece también una clasificación de los caminos catalanoaragoneses en la Baja Edad Media según diferentes criterios. En función de su propiedad, las vías pueden ser públicas (*rals*, de titularidad real, y muy seguras, dada la cantidad de dinero que hay que pagar para circular por ellas) o privadas; en función de la anchura, hay caminos de herradura (*de bast*) y caminos de carro (*carreres*); y por último, utilizando un criterio comercial, es posible identificar cinco tipos de recorridos: vías internacionales, rutas interregionales, caminos regionales, sendas locales y veredas.¹⁴⁶¹ En concreto, Riera reconstruye las vías internacionales y las rutas interregionales de la Corona de Aragón¹⁴⁶², lo que permite conocer, por ejemplo, el virtual itinerario de artistas llegados a Valencia desde el Norte, como Pere Nicolau, Jaume Mateu, Guerau Gener, Jaume Huguet, Pere Balaguer, los Santalínea o Jaume Sarreal. También es posible identificar las rutas más utilizadas para desplazarse hacia el interior de la Península, alguna de las cuales sería recorrida por Esteve Rovira para encontrarse en Brihuega con el arzobispo de Toledo en julio de 1387, o por las cabalgaduras que transportaron, treinta años más tarde, los retablos de El Cuervo, o de Villar del Cobo, ambas obras de Mateu. El modo concreto en el que arribaron artistas y obras de lugares más lejanos (Sas y Starnina, por ejemplo) a la urbe continúa siendo en la mayoría de ocasiones una incógnita. Lo más lógico sería proponer una travesía marítima, aunque también existe la posibilidad de una redistribución terrestre en el caso de las mercancías y de una escala anterior en un mercado más atractivo para probar fortuna, en el caso de los operarios.

Examinados brevemente el estado del comercio y de las rutas en Valencia entre 1370 y 1450, cabe preguntarse cuál puede ser la aportación de un capítulo

¹⁴⁶⁰ RIERA-MELIS. “El sistema viario de la Corona Catalanoaragonesa...”, p.423, nota 14.

¹⁴⁶¹ RIERA-MELIS, Antoni. “El sistema viario de la Corona Catalanoaragonesa...”, pp. 425-426.

¹⁴⁶² RIERA-MELIS, Antoni. “El sistema viario de la Corona Catalanoaragonesa...”, pp. 427-437; mapa en la p.439.

como éste a una investigación sobre la transmisión del conocimiento artístico. En primera instancia, esta contribución podría consistir en la constatación documental, mediante un censo de autores y obras, de la efectiva existencia de una traslación geográfica de saberes y habilidades ligados a la práctica de determinados oficios. Esta introducción de nuevas técnicas y formas se puede apreciar, *de visu*, en las obras conservadas que datan del periodo considerado, aunque estas novedades no siempre se pueden explicar recurriendo a la importación de mano de obra experta (un caso claro, al respecto, es la intrigante génesis de la bóveda tabicada, cuyos primeros ejemplos en Valencia datan de la década de 1380). Por otra parte, el concepto de frontera en Historia del Arte está ligado antes a lo que Castelnovo definió como ‘isobaras estilísticas’¹⁴⁶³ que a límites políticos reales, lo que obliga a utilizar parámetros algo diferentes a los usuales cuando se alude a lo foráneo. En cualquier caso, el viaje es un asunto que recorre transversalmente esta tesis, y que se ha tratado ya en repetidas ocasiones desde diferentes perspectivas, tanto en las hojas que analizan contratos de aprendizaje que implican a un maestro o a un aprendiz extranjeros como en los apartados que versan sobre libros de modelos o dibujos arquitectónicos. Como es lógico, no se va a redundar aquí en estas cuestiones. Así, el grueso de este capítulo está conformado por un elenco de datos que -sin ánimo de exhaustividad, y debidamente interpretados- pretenden ser una buena muestra de la amplitud y la potencia de los contactos exteriores del arte valenciano de la Baja Edad Media, contactos éstos que constituyen en sí mismos una clara vía de transmisión del conocimiento.

En primer lugar, cualquier revisión de los registros notariales fechados entre 1370 y 1450, por somera que ésta sea, deja al descubierto una importante presencia de extranjeros en la ciudad¹⁴⁶⁴. En ocasiones no se explicita el origen geográfico de la

¹⁴⁶³ Enrico CASTELNUOVO. *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*. Livorno (Sillabe), 2000, p.16: “...si potrà chiamare frontiera artistica la linea delle ‘isobare stilistiche’” (una amplia revisión del concepto de ‘frontera’ en la historiografía, en el capítulo “La frontera nella storia dell'arte”, pp. 15-34).

¹⁴⁶⁴ Además de una nutrida comunidad de menestrales forasteros, es relevante, como resulta lógico, la nómina de mercaderes procedentes de diferentes lugares de Europa: florentinos (ARV, *Protocolos*, n°1898, Andreu de Puigmijà, 2/12/1429; APPV, n°6419, Domènec Barreda, 9/1/1416, 24/4/1416 y 23/8/1416; APPV, n°20701, Ambrosi Alegret, 14/7/1433; APPV, n°21509, Joan d'Artigues, 31/8/1416; APPV, n°25742, Pere Todo, 1/7/1428), venecianos (APPV, n°27187, Lluís Guerau, 30/12/1428 y 14/1/1429; APPV, n°1107, Ambrosi Alegret, 28/9/1452; APPV, n°11961, Berenguer Rovira, 30/9/1404), lombardos (APPV, n°6419, Domènec Barreda, 6/7/1416; APPV, n°9517, Jaume Vinader, 19/9/1419), flamencos (APPV, n°25742, Pere Todo, 8/7/1428), mallorquines (APPV, n°11961, Berenguer Rovira, 29/4/1404), barceloneses (APPV, n°25742, Pere

persona en cuestión, pero su nombre permite intuir su procedencia, porque a veces el propio apellido es en realidad un gentilicio¹⁴⁶⁵. Podría sumarse a este indicio, en ocasiones, la aparición de los adjetivos *degens* o *commorans* tras la mención de determinado sujeto¹⁴⁶⁶. Hay que advertir, no obstante, que estas palabras no tienen por qué apuntar indefectiblemente a un asentamiento transitorio en la ciudad, o a un origen foráneo. Un ejemplo claro de ello es el caso del pintor Joan Tamarit, quien figura en la documentación en 1410 como ‘*pictor Valencie commorans*’¹⁴⁶⁷, cuando sólo unos meses antes, en el proceso Mateu-Peris, era calificado como ‘*pintor, ciutadà de la ciutat de València*’¹⁴⁶⁸. Parece que los notarios administraron estas palabras de modo más laxo de lo que en principio se puede suponer: la elección de *degens*, *commorans*, *cives* o *vicinus*, debería entenderse antes como un dato adicional que puede ayudar a corroborar una hipótesis ya suficientemente fundada que como confirmación segura y única de una sospecha.

El avecindamiento, sin embargo, resulta más fiable cuando de registrar la afluencia de menestrales extranjeros se trata, aunque es una fuente, como todas, que necesita someterse a una interpretación cuidadosa. Más que proporcionar una

Todo, 9/6/1428), pisanos (APPV, n°21509, Joan d’Artigues, 12/8/1416), malteses (APPV, n°21509, Joan d’Artigues, 12/8/1416), genoveses (APPV, n°9517, Jaume Vinader, 1/12/1419) y de Perpiñán (APPV, n°25742, Pere Todo, 19/5/1429). En los *Llibres de Avehinament* su aparición también es muy frecuente (vid. Eliseo VIDAL BELTRÁN. *Valencia en la época de Juan I*. Valencia (Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras), 1974, pp. 309-334; Leopoldo PILES ROS. *La población de Valencia a través de los “Llibres de Avehinament”, 1400-1449*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 1978).

¹⁴⁶⁵ Es el caso de Fernando de Santulalla, natural de este lugar de Castilla, quien forma una sociedad con el zapatero Pere Gonçalvez en 1423 (ARV, *Protocolos*, n°2422, Vicent Çaera, 8/6/1423); Juan de Burgos, mayor de veinte años, quien se *afirma* con un pelaire en 1443 (APPV, n°22198, Lluís Masquefa, 23/12/1443); Martí de Portugal, tendero (APPV, n°25742, Pere Todo, 7/6/1429); ‘*Joan de Saragoça, vidrierius vicinus Valencie*’ (APPV, n°23185, Andreu Polgar, 5/6/1402); ‘*Sancius Alaman*’, cantero habitante en Valencia (APPV, n°21235, Miquel de Camanyes, 13/3/1410 y 23/11/1411); y Pere de León y Alfons de León, pedrapiqueros (ARV, *Protocolos*, n°2694, J. Salvador, 8/10/1494). Vid. también el ejemplo del pintor Joan de Burgos (TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.97: doc.186, 11 de enero de 1405).

¹⁴⁶⁶ APPV, n°25322, Pere Bigueran, 2/12/1416: ‘*Rodericus Sperandreu pictor Valencie commorans*’; APPV, n°22029, Lluís Despuig, 27/4/1440: ‘*Marchus? Baço àlies Jacomard pictor Valencie degens*’; APPV, n°74, Bertomeu Martí, 3/7/1381: ‘*Bertomeu Riera, argenter Valencie degens*’; APPV, n°94, Bertomeu Martí, 17/12/1381: ‘*Pere Roig, argenter Valencie degens*’; APPV, n°338, Lluís Guerau, 16/2/1428: ‘*Pere Morell, obrer de vila degens Valencie*’; APPV, n°12088, Ramon Barcella, 9/3/1398: ‘*Petrus Aranot pictor, Jacobus Steve magister imaginum Valencie degentes*’; APPV, n°12088, Ramon Barcella, 10/5/1398: ‘*Pere Raimundi, pictor Valencie commorante*’; APPV, n°21235, Miquel de Camanyes, 13/3/1410: ‘*Sancius Alaman, Rodericus Tena piqueri Valencie degentes*’; APPV, n° n°21235, Miquel de Camanyes, 15/9/1411: ‘*Didacus Ferrandez pictor Valencie degens*’.

¹⁴⁶⁷ APPV, n°21235, Miquel de Camanyes, 7/7/1410.

¹⁴⁶⁸ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.222.

imagen real de la presencia foránea en Valencia, los *Llibres de Avehinament* recogen un trámite legal que suponía un cambio de condición jurídica, y un compromiso de residencia por determinado número de años (de siete a diez, según el periodo¹⁴⁶⁹) en la urbe. Éste era un acto que no siempre se llevaba a término, aun habitando muchos años en el mismo municipio: de hecho, son frecuentes los registros en los que consta que el nuevo vecino vivía desde hacía tiempo en la ciudad, y no sólo son casos concernientes a neófitos, quienes podían ser naturales de Valencia, y al convertirse mudar también su situación legal (tal vez sea la coyuntura del platero Pere Çabata, neófito, avecinado el 5 de marzo de 1405, residente en la parroquia de Santo Tomás y sin lugar de procedencia conocido¹⁴⁷⁰). Dos ejemplos claros de operarios cuya presencia en la urbe está documentada antes de su conversión en ‘ciudadanos’ son el del pintor Martí Girbés, de ‘*Lieha*’ (¿Lieja?), quien aparece trabajando para la Catedral en 1432¹⁴⁷¹, cinco años antes de su avecindamiento (que tuvo lugar el 8 de agosto de 1437)¹⁴⁷², y el de Lluís Alimbrot, quien vende unas tierras en 1439, diez años antes de su inscripción en los *Llibres*¹⁴⁷³. Por otra parte, cuando aparece un menestral como garante en un acta, existe con seguridad algún tipo de relación entre éste y el protagonista del documento, lo que puede apuntar también a un vínculo con la localidad de la que procede el nuevo vecino, aunque no puede darse siempre por sentado este extremo (véase el caso del platero Bonanat Magrinyà, quien el 10 de junio de 1410 es fiador de su homónimo, procedente del lugar de Farnals¹⁴⁷⁴). Para tener una idea cabal de la relevancia de los *Llibres de Avehinament* como fuente para el estudio del arte bajomedieval en Valencia, se han revisado las publicaciones en las que se transcriben los volúmenes fechados entre 1387 y 1396¹⁴⁷⁵, y entre 1400 y 1450¹⁴⁷⁶. Se han podido identificar 22 casos en los que los avecinados son menestrales dedicados a los oficios artísticos (vid. tabla adjunta), a los que cabría añadir la referencia a Llorenç Saragossà el 28

¹⁴⁶⁹ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.18.

¹⁴⁷⁰ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.86.

¹⁴⁷¹ SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, pp. 533-534.

¹⁴⁷² PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.253.

¹⁴⁷³ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.76.

¹⁴⁷⁴ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.112.

¹⁴⁷⁵ Eliseo VIDAL BELTRÁN. *Valencia en la época de Juan I*. Valencia (Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras), 1974, pp. 309-334.

¹⁴⁷⁶ Leopoldo PILES ROS. *La población de Valencia a través de los “Llibres de Avehinament”, 1400-1449*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 1978).

de noviembre de 1374¹⁴⁷⁷. Entre ellos destacan nombres conocidos por la historiografía, como el propio Girbés o Lluís Alimbrot, aunque la mayoría de los individuos reseñados son prácticamente anónimos. Atendiendo a la profesión, se ha dado con cinco pintores, tres plateros, tres batihojas, tres *obres de vila*, tres *mestres d'obra de terra*, un cantero, un vidriero, un encuadernador, un bordador y un 'mestre de coral'. Si bien los albañiles tal vez no estarían en la nómina de trabajadores artísticos propiamente dichos, ni aun añadiéndolos al elenco el número de avecinados que se dedican a esta clase de menesteres resulta significativo, tanto en lo que se refiere al número total de 'avehinaments'¹⁴⁷⁸ como en comparación al número de artistas extranjeros que se sabe que trabajaron en Valencia por esas fechas. La respuesta a esa disonancia entre los *Llibres* y la documentación notarial está en la naturaleza misma de las tareas que desempeñaban estos artífices: algunos de ellos vinieron llamados a cumplir un encargo concreto, otros llegaron y probaron suerte, dependiendo la duración de su estancia de las comandas que recibieran. El avecindamiento implica un compromiso de permanencia que pocos artistas debían estar en condiciones de asumir con garantías. En lo que se refiere al ámbito de procedencia de los operarios avecinados, éste suele ser cercano, con la excepción de Girbés y Alimbrot, flamencos los dos (si es que se confirma que Girbés finalmente procedía de Lieja). Xàtiva, Orihuela, Teruel, Quart, Manises, Castellón, Almassora, Castellnou, Rafols y Cosa (Teruel) son los lugares que aparecen en los registros como municipios de origen de los artesanos seleccionados.

No resulta sorprendente que dos de los tres *mestres d'obra de terra* lleguen de Manises. Tampoco suscita perplejidad el hecho de que el cantero Diego López venga de Orihuela, donde en esos mismos años (ca. 1425) se estaba iniciando la cabecera de la Colegiata, después Catedral (de todos modos, vincular directamente

¹⁴⁷⁷ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 228-229.

¹⁴⁷⁸ PILES ROS, en *La población de Valencia...*, pp. 30-31, ordena a los nuevos vecinos según su profesión, resultando que el mayor número de registros se da entre los labradores y los mercaderes, seguidos de lejos por los pelaires. A pesar de que tal vez se trate de una explicación algo simplista, la acusada superioridad numérica de labradores y mercaderes puede obedecer a la naturaleza específica de sus ocupaciones: en teoría, la agricultura es una actividad que exige la sedentarización, al menos a medio plazo; asimismo, es posible ver en el avecindamiento de mercaderes extranjeros la intención de representar los intereses de determinada compañía (o del propio individuo) en la plaza, objetivo que también necesita cierta estabilidad geográfica. La menestralía podía moverse con mucha más libertad, tentando ambientes laborales y mercados hasta dar con una situación lo suficientemente propicia como para iniciar el trámite.

un hecho con otro sin ningún otro argumento que sustente la hipótesis resulta arriesgado). También es posible encontrar otras dinámicas ciertamente previsibles. Aparecen fiadores del mismo oficio que el nuevo vecino (el garante del vidriero Domingo de Nesques es Lorenç Martínez, de la misma profesión¹⁴⁷⁹; igual sucede con Alimbrot y el pintor Antoni ¿Tinaisor?¹⁴⁸⁰) o de sectores afines (el fiador del pintor Joan de Cifuentes es el cortinero Bertomeu de Almenar¹⁴⁸¹, y el de Girbés es el carpintero Ferran Rubert¹⁴⁸²). Asimismo, ha sido posible detectar en dos ocasiones avencindamientos simultáneos por parte de compañeros o familiares llegados del mismo lugar (Jaume Berenguer y Bonanat Ferrer, *mestres d'obra de terra* de Manises¹⁴⁸³; Bernat de Reus y Galceran de Reus, batihojas de Castellón¹⁴⁸⁴), en lo que parece ser, como en el resto de casos, más el reconocimiento de un hecho ya consumado que una apuesta azarosa en pos de una fortuna laboral improbable.

¹⁴⁷⁹ VIDAL BELTRÁN. *Valencia en la época de Juan I*, p.327.

¹⁴⁸⁰ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.298.

¹⁴⁸¹ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.59. También publicado en TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.37.

¹⁴⁸² PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.253.

¹⁴⁸³ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.219.

¹⁴⁸⁴ PILES ROS. *La población de Valencia...*, p.228.

**AVECINDAMIENTOS DE MENESTRALES DEDICADOS A OFICIOS
ARTÍSTICOS ENTRE 1387 Y 1450.**

Fecha	Nombre	Profesión	Procedencia	Domicilio ¹⁴⁸⁵	Fiador o fiadores	Periodo	Fuente
29/3/1391	Guillem Baró	Platero	-	P. San Salvador	Bernat Sauret, notario	Diez años	VIDAL ¹⁴⁸⁶ , p.319
24/4/1394	Domingo de Nesques	Vidriero	-	Cerca de Santa María de Gracia	Lorenç Martínez, vidriero	Diez años	VIDAL, p.327
16/3/1400	P. Dezplà	Pintor	Xàtiva	P. San Juan	Francesc de Soler, notario	Diez años	PILES ¹⁴⁸⁷ , p.39
24/9/1400	Manuel Salvador	Platero	-	P. Santo Tomás (vive allí de 'gran temps')	Ramon Salvador, neófito	Diez años	PILES, p.42
5/9/1401	Joan de Cifuentes	Pintor	-	P. Santo Tomás	Bertomeu de Almenar, 'cortiner'	Diez años	PILES, p.59
5/3/1405	Pere Çabata (neófito)	Platero	-	P. Santo Tomás	Micer Andreu Salvador, licenciado en leyes	Siete años	PILES, p.86
31/3/1405	Juan de Arenós	'mestre de coral'	-	P. Santo Tomás	Manfré de Romaní, 'honrat'	Siete años	PILES, p.88
22/9/1406	Francesc de Aranda	'obrer de vila'	-	P. San Martín, en 'lo carrer del Pou'	Pasqual Maçana, 'cabaner'	Siete años	PILES, p.94
10/6/1410	Bonanat Magrinyà	-	Farnals	-	Bonanat Magrinyà, platero	Siete años	PILES, p.112
1/3/1418	Lope Martínez de Nágera, converso	'ligador de libres'	Teruel	P. Santo Tomás, 'en lo Carrer Nou'	Gabriel Muncada, sedero	Siete años	PILES, p.153
20/4/1419	Joan Ferrer	'mestre d'obra de terra'	Quart	P. San Juan, 'en la Esparteria, davant lo monestir de Santa Clara'	Martí Pérez, espartero	Diez años	PILES, p.162
20/6/1425	Diego López	Cantero	Orihuela	P. Santa Cruz, 'prop lo Portal Nou'	Andreu Roig, 'corredor d'orella', y Juan de Olmedo, barbero	Diez años	PILES, p.196
5/1/1426	Antoni Collar	'obrer de vila'	Castellnou	P. San Bartolomé	Joan Andreu, notario	Diez años	PILES, p.200

¹⁴⁸⁵ En la mayoría de casos sólo se reseña la parroquia en la que residen los nuevos vecinos. Para abreviar, ésta se consigna con una 'P.'

¹⁴⁸⁶ Eliseo VIDAL BELTRÁN. *Valencia en la época de Juan I.* Valencia (Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras), 1974, pp. 309-334.

¹⁴⁸⁷ Leopoldo PILES ROS. *La población de Valencia a través de los "Libres de Avehinament", 1400-1449.* Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 1978.

4/10/1429	Jaume Berenguer	'mestre d'obra de terra'	Manises	P. San Martín, 'en lo carrer de la Parada al forn d'en Martí de la Cort'	Pere Guimerà y Miguel Sparch, camiceros	Diez años	PILES, p.219
4/10/1429	Bonanat Ferrer	'mestre d'obra de terra'	Manises	P. San Nicolás, 'al carrer Blanch'	Pere Guimerà y Miguel Sparch, camiceros; Joan de Santa Maria, 'corredor d'orella'	Diez años	PILES, p.219
19/12/1429	Domingo Sentler	'obrer de vila'	Rafols	P. Santa Cruz	Miguel Taravall	Diez años	PILES, p.220
7/3/1431	Bernat de Reus	Batihoja	Castellón	P. Santa Catalina, 'en lo carrer de la Freneria'	Micer Pere Tallat, doctor en leyes, y otro	Diez años	PILES, p.228
7/3/1431	Galcerán de Reus	Batihoja	Castellón	P. Santa Catalina	Micer Pere Tallat, doctor en leyes, y Miquel Gil	Diez años	PILES, p.228
8/8/1437	Martí Girbés	Pintor	Lieha	P. San Juan, 'a la plaça dels Caxés'	Ferran Rubert, carpintero	Diez años	PILES, p.253
26/9/1441	Bernat Cebrià	Batihoja	Almassora	P. Santa Cruz, 'prop lo portal de Valldigna en lo carrer apellat dels Texidors'	Martí d'Arinyo, 'collector de delmes'	Diez años	PILES, p.268
4/5/1446	Domingo Lorens	Bordador	Cosa, aldea de Teruel	P. Santo Tomás, 'al costat del alberch del noble mossen Pere Roiç de Corella'	Jaume Pons, carpintero	Diez años	PILES, p.284
14/1/1447	Nadal Renau	Pintor	Castellón	P. San Salvador	Pere Gorriç, herrero	Diez años	PILES, p.290
10/3/1449	Lluís Alimbrot	Pintor	Brujas	P. San Martín, en la calle que va al Portal de San Vicente	Antonio ¿Tinaisor?, pintor	Diez años	PILES, p.298

Tras los *Llibres de avehinament*, las procuraciones son documentos que en ocasiones pueden apuntar a un desplazamiento. Es notable el volumen de registros de este tipo que implican como protagonistas o como testigos a menestrales que trabajan en algún oficio artístico, o a sus familiares. Ha de advertirse, no obstante, que la procuración, como tal, es sólo un traspaso de poderes para gestionar un asunto concreto o, de modo más genérico, los asuntos de un individuo que no

puede administrarlos por sí mismo. El caso de las mujeres es un evidente ejemplo de ello, así como el de los individuos que necesitan un representante en un juicio. También se hace una procuración cuando se prevee una ausencia, y es este supuesto el que aquí puede resultar de interés. A título de muestra, sigue una serie de procuraciones inéditas, que se suman a las ya publicadas¹⁴⁸⁸:

- el 7 de diciembre de 1390, Caterina, esposa del platero Pere Vila, *civis Valencie*, nombra procurador suyo al notario Jaume D'Estela¹⁴⁸⁹
- el 15 de mayo de 1402, Pere Morell, *obrer de vila* vecino de Valencia, constituye procurador suyo a Joan çVovelli?, notario vecino de la misma ciudad¹⁴⁹⁰
- el 1 de diciembre de 1402, Domènec Truita, cantero ciudadano de Valencia, nombra procurador al notario Pere Escuder¹⁴⁹¹
- el 23 de enero de 1404, Miquel Marçal, platero ciudadano de Valencia, nombra procurador a su homónimo, notario¹⁴⁹²
- el 11 de octubre de 1404, Tomàs Salvat, *cotoner*, nombra procurador a su hermano Esteve, platero¹⁴⁹³
- el 12 de agosto de 1404, Bartolomé Martíneç, '*magister operis ville seu constructor edificiorum vicinus civitate Sibilie et filius quondam ferdinandus Pereç dicte civitate quondam vicini*', nombra procurador a Lope Enyegueç '*presbiterum beneficiatum in ecclesiis de Coria archiepiscopati Sibiliensi*' ante la Curia de Roma¹⁴⁹⁴

¹⁴⁸⁸ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 206-207: procuración de Llorenç Saragossà, ciudadano de Barcelona, a su hermano Pasqual (22 de septiembre de 1366). Ibidem, p.398: procuración de Stamina a Joan Stefano y Simó d'Estagio, mercaderes (24 de noviembre de 1395). TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 160-161: procuración de María Guterris, esposa de Diago López, pintor de la ciudad de Córdoba, al *aluder* Pasqual Pérez (21 de julio de 1407). Ibidem, pp. 298-299: procuración del pintor Joan Rull al notario Joan Calderer (20 de enero de 1413). Ibidem, p.303: procuración del pintor Martí Mestre a Pere Gil, notario (27 de febrero de 1413). Ibidem, p.313: procuración de Gonçal Peris, pintor y ciudadano de Valencia, a Guillem Peris, hermano suyo y calderero, y a Joan Palasí, pintor, vecinos de Valencia (19 de mayo de 1413). Ibidem, p.456: procuración de Andreu Sanou, *imaginaire* de Valencia, a Joan Maties y Francesc Oliva, pintores de Barcelona, para firmar una paz con Pere Puig de Barcelona, barbero, y Joan *el Gerrer* (7 de octubre de 1417). Ibidem, p.622: procuración de Miquel Alcanyís al notario Andreu Monsó (4 de marzo de 1422).

¹⁴⁸⁹ ARV, *Protocolos*, n°2905, Alfons Ferrer, 7/12/1390.

¹⁴⁹⁰ APPV, n°23185, Andreu Polgar, 12/5/1402.

¹⁴⁹¹ APPV, n°23185, Andreu Polgar, 1/12/1402.

¹⁴⁹² APPV, n°11961, Berenguer Rovira, 23/1/1404.

¹⁴⁹³ APPV, n°1224, Gerard de Pont, 11/10/1404.

¹⁴⁹⁴ ARV, *Protocolos*, n°503, Guillem Cardona, 12/8/1404.

- el 24 de enero de 1411, el pintor Ferrer Querol nombra procurador suyo al notario Antoni Peralada¹⁴⁹⁵
- el 29 de mayo de 1411, Isabel, viuda de Jaume Abello, *obrer de vila civis Valencie*, nombra procurador a Pere Abello, *magister operis ville civis Valencie*¹⁴⁹⁶
- el 20 de diciembre de 1413, Pere Gil, platero *cives Valencie*, consta como uno de los procuradores de Caterina, esposa de Francesc Morata, jurisperito habitante de la misma ciudad¹⁴⁹⁷
- el 6 de noviembre de 1418, Nicolás Martín, maestro de hacer campanas oriundo del Burgo de Santa María, nombra procurador a su padre, Guillem, también del mismo lugar y maestro de hacer campanas¹⁴⁹⁸
- el 2 de enero de 1419, Pasqual de Montalbà, platero, nombra procurador suyo y de su mujer Isabel (de quien él es a la vez procurador), a Bertomeu Camporrells, notario vecino de Valencia, presente¹⁴⁹⁹
- el 7 de agosto de 1419, el pintor Joan Rull nombra procuradora a su esposa Caterina¹⁵⁰⁰
- el 8 de febrero de 1421, Lluís Queralt, batihoja, nombra como procurador al notario Domènec Libià¹⁵⁰¹
- el 19 de agosto de 1423, Caterina, viuda del platero Pere Adrover, ciudadano de Valencia, nombra procurador al notario Nicolau Cremades¹⁵⁰²
- el 16 de octubre de 1424, aparece Domènec de Calatayud, *civis Valencie*, como procurador de Jaume Soriano, platero de la misma ciudad, ausente¹⁵⁰³
- el 30 de abril de 1429, la viuda del platero Pere Capellades, entre otros, nombra procurador a un platero (de nombre ilegible)¹⁵⁰⁴
- el 3 de septiembre de 1429, el pintor Joan Rull nombra procurador a un vecino de Buñol¹⁵⁰⁵

¹⁴⁹⁵ APPV, n°21229, Miquel de Camanyes, 24/1/1411.

¹⁴⁹⁶ APPV, n°21235, Miquel de Camanyes, 29/5/1411.

¹⁴⁹⁷ APPV, n°1251, Joan Maso, 20/12/1413.

¹⁴⁹⁸ APPV, n°22030, Lluís Despuig, 6/11/1418.

¹⁴⁹⁹ APPV, n°22593, Joan de Plasencia, 2/1/1419.

¹⁵⁰⁰ APPV, n°9517, Jaume Vinader, 7/8/1419.

¹⁵⁰¹ APPV, n°1091, Bertomeu Gueralt, 8/2/1421.

¹⁵⁰² APPV, n°24713, Joan Çaposa, 19/8/1423.

¹⁵⁰³ APPV, n°27184, Lluís Guerau, 16/10/1424.

¹⁵⁰⁴ ARV, *Protocolos*, n°1898, Andreu de Puignijà, 30/4/1429.

- el 7 de octubre de 1429, Pere Torralba, platero, y Pasqual Torralba, *apotecari*, hermanos residentes en Valencia, nombran procurador al notario Arnau de Monlleó¹⁵⁰⁶
- el 25 de enero de 1437, María, esposa de Pere Goçalbo, *boser* ciudadano de Valencia, nombra procurador suyo al pintor Joan Mateu, también ciudadano de Valencia¹⁵⁰⁷
- el 27 de abril de 1440, ¿Marchus? Baço àlies Jacomard, *pictor Valencie degens*, nombra procurador a Llorenç Perez, notario¹⁵⁰⁸
- el 26 de marzo de 1443, Miguel Sánchez de Cuenca, cantero residente en Valencia, nombra procurador suyo a Gaspar Ferrando, ausente, cantero residente en Orihuela, para que pida al maestro Jacquet de Vilanes, que también es cantero y también habita en la misma ciudad, una *mostra* de “*un tabernacle ab son legiment en pergameno*”¹⁵⁰⁹
-

Desde luego, pocos de los ejemplos anteriores pueden proponerse como prueba irrefutable de un viaje. Una procuración sólo delata de modo directo un desplazamiento cuando comporta resolver un asunto en otra ciudad (el caso del platero Pere Cortés¹⁵¹⁰ revisado en el capítulo sobre el aprendizaje en el taller, el de Andreu Sanou, *imaginaire* de Valencia -quien nombra procuradores a Joan Maties y Francesc Oliva, pintores de Barcelona, para firmar una paz con Pere Puig de Barcelona, barbero, y Joan *el Gerrer*¹⁵¹¹ - o el del cantero Miquel Sánchez de Cuenca¹⁵¹²), cuando implica a artífices foráneos (véase las procuraciones del maestro constructor de Sevilla Bartolomé Martíneç¹⁵¹³ o del campanero francés Nicolás Martín¹⁵¹⁴), o cuando efectivamente se comprueba que poco después de la noticia el artista en cuestión se encontraba en otro lugar.

¹⁵⁰⁵ ARV, *Protocolos*, n°1898, Andreu de Puigmijà, 3/9/1429.

¹⁵⁰⁶ APPV, n°25742, Pere Todo, 7/10/1429.

¹⁵⁰⁷ APPV, n°20877, Pau Camanyes, 25/1/1437.

¹⁵⁰⁸ APPV, n°22029, Lluís Despuig, 27/4/1440.

¹⁵⁰⁹ APPV, n°22198, Lluís Masquefa, 26/3/1443.

¹⁵¹⁰ APPV, Joan d'Artigues, n°21509, 3 de enero de 1423.

¹⁵¹¹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.456.

¹⁵¹² APPV, n°22198, Lluís Masquefa, 26/3/1443.

¹⁵¹³ ARV, *Protocolos*, n°503, Guillem Cardona, 12/8/1404.

¹⁵¹⁴ APPV, n°22030, Lluís Despuig, 6/11/1418.

Frente a tanta incertidumbre y tanta precaución interpretativa, sí hay al menos dos formas documentales que son síntoma inequívoco de un viaje en proyecto: el guíaje y el requerimiento. Los guíajes o salvoconductos eran otorgados por la autoridad real, y permitían el paso franco de determinada persona (en ocasiones, con su familia y casa) por los territorios de la Corona. Hasta el momento, se conocen tres ejemplos de ello referentes a artistas vecinos de Valencia: 22 de octubre de 1353 es la fecha en la que Pedro el Ceremonioso concede un *guíatge* a Bertran Folquer, maestro iluminador y vecino de Valencia, y a su familia¹⁵¹⁵; el 3 de agosto de 1391 Juan I extiende el documento al pintor Narcís Bernat, habitante de Valencia¹⁵¹⁶; y el 9 de diciembre de 1394 el mismo monarca anula el salvoconducto que había concedido a Guillem Arnau, alias Maçana, pintor de Valencia, para ir a Cerdeña¹⁵¹⁷ (Maçana era de Mallorca: podría proponerse, con razón, como ejemplo de pintor itinerante). Mediante un requerimiento se reclamaba la presencia de determinada persona en determinado lugar para cumplir con una obligación concreta. Así, el 14 de abril de 1388 Esteve Rovira es requerido en Valencia por Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, para que vaya a obrar el retablo mayor de la Catedral, contratado en julio del año anterior en Brihuega¹⁵¹⁸ (ya se ha comentado este caso por extenso anteriormente, cuando se ha hecho referencia a los contratos de *afermament* en los que participó Rovira). De todas formas, redactar y leer al interesado un documento de ese cariz no tenía por qué surtir siempre efecto, como parece suceder en el caso de Rovira. Si existió efectivamente un requerimiento formal (lo que resulta probable, aunque no se haya dado todavía con él), éste sí tuvo las consecuencias deseadas cuando Alfonso V llamó a Jacomart a Nápoles. El monarca manda en noviembre de 1442 al *Batlle General* que gestione el finiquito de los encargos que el pintor tenía mediados, *‘faent tota via que lo dit Jacomart non report diffamacio alguna ans les gens lo hagen per ben scussat e de ell se diguen contents’*¹⁵¹⁹. Que el viaje no fue en principio del agrado del artista resulta claro: *‘No volria, però, lo dit Jacomart, que*

¹⁵¹⁵ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.129.

¹⁵¹⁶ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.349. En 1388 Bernat aparece como pintor de Palma (Ibidem, pp. 309-310: Juan I lo recomienda al gobernador de esa ciudad).

¹⁵¹⁷ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.380. Antes, el diciembre de 1392, el rey había autorizado expresamente a Arnau, oriundo de Palma y vecino de Valencia, a llevar armas prohibidas (ibídem, pp. 359-360).

¹⁵¹⁸ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 302-206.

¹⁵¹⁹ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.78.

sa venguda a nos pus tort forçada que no voluntaria li fos en dan ni diffamació [...]»¹⁵²⁰. Otro ejemplo de misión artística vinculada a la voluntad de un rey es la famosa expedición de Lluís Dalmau a Flandes a fines de 1431 (y antes a Castilla, en 1428), si bien el documento que mediaría en estos casos sería un *manament*¹⁵²¹. En ocasiones se pedía la presencia de un artista de forma bastante menos conminatoria. Es ya célebre en la historiografía la serie documental que ilustra la voluntad del *Consell* valenciano para atraerse a Llorenç Saragossà a la ciudad desde Barcelona, a donde el pintor había ido ‘*per algunes adversitats de guerres e d’altres coses en temps passat*’¹⁵²². La empresa tiene éxito rápidamente, y culmina con el acta de avecindamiento de Saragossà, fechada el 28 de noviembre de 1374, sólo dos semanas después del primer acuerdo sobre la cuestión. Para hacer venir a su hombre, las autoridades municipales le propusieron un pacto muy concreto: 50 florines por cambiar su domicilio y 100 para comprar una casa en la ciudad, a condición de que se avecindara, residiera y tuviera ‘*estatge perpetual*’ aquí. El pintor, residiendo en Barcelona, había trabajado en repetidas ocasiones para la reina Leonor, quien en 1366 mandó que se le pagaran dos retablos con destino a los conventos de clarisas de Calatayud y Teruel¹⁵²³. Además, en 1369, el tesorero de la Reina paga el alquiler de una bestia que llevó al convento de clarisas de Valencia el retablo que Saragossà había pintado el año anterior en Teruel¹⁵²⁴. Posteriormente, en 1377, el Cerimoniós manda al gobernador y a otros oficiales de Valencia que se aseguren de que el artista acabará el retablo de Santa Apolonia para la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza¹⁵²⁵. Quiere decirse con esto que tanto el pintor como su obra habían viajado a lo largo y ancho de la geografía de la Corona, tanto antes como después del avecindamiento de 1374.

Tras los testimonios archivísticos que se refieren específicamente a la persona de los operarios, hay otra clase de registros, relacionados con su actividad laboral, que pueden dar cuenta de un viaje, tanto del artista como de la obra. Se

¹⁵²⁰ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.77.

¹⁵²¹ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 61-62.

¹⁵²² COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 228-229. De hecho, en un *manament* de Pedro el Cermonioso a los oficiales de Albocàsser para que dejaran acabar a Domingo Valls, pintor de Tortosa, el retablo que había comenzado para la iglesia parroquial, fechado el 3 de enero de 1373, se dice que Valls fue a Barcelona para traerse a Saragossà a Albocàsser, con el fin de que supervisara la finalización de la obra (Ibidem, pp. 223-224).

¹⁵²³ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 208-209.

¹⁵²⁴ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.211.

¹⁵²⁵ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.235.

trata de documentación generada por un encargo: contratos, pagos e incluso pleitos por el incumplimiento de alguno de los términos del acuerdo previo al inicio del trabajo. Los ejemplos referidos a la pintura son numerosísimos: en 1350 hay noticia de que el difunto Ferrer Bassa había recibido el encargo de pintar un retablo de la historia de San Francisco para los frailes menores de Valencia¹⁵²⁶; el 4 y el 5 de agosto de 1389 tiene lugar un *clam* de varios ciudadanos de Xàtiva contra Francesc Serra por haber retenido un retablo, encargado originalmente a Francesc Comes, quien se había ausentado de Xàtiva y del reino de Valencia¹⁵²⁷; el 22 de junio de 1385 se fecha un ápoça de 200 florines firmada por Domingo Bisiedo y su mujer Andrea, vecinos de Teruel, al pintor Bertomeu Centelles, vecino de Morella, correspondiente a la primera paga de un retablo¹⁵²⁸; y el 18 de octubre de 1404 Pere Soler recibe un pago de 40 florines por iluminar un salterio para Antonio Satorra, mercader de Tortosa¹⁵²⁹. Éstos son sólo unos pocos casos seleccionados de la documentación transcrita, a los que habría que añadir la larga nómina de retablos exportados desde Valencia a Sarrión, Teruel, Huesca¹⁵³⁰ o Elche por parte de los grandes del Gótico Internacional. Resultaría ocioso en este punto hacer una recapitulación de autores y obras de pintura en tránsito entre 1370 y 1450, en parte porque esta tarea está prácticamente hecha¹⁵³¹, y en parte porque no era el propósito

¹⁵²⁶ COMPANY et alii. *Documents...*, I, p.122.

¹⁵²⁷ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 253-256. Posteriormente, el 6 de abril de 1389, se registra un *manament* del *Justícia Civil* a Serra para que acabe un retablo a instancias de Ramon Ferriol, *draper* de Xàtiva (ibídem, pp. 317-318).

¹⁵²⁸ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 275-276.

¹⁵²⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 90-91.

¹⁵³⁰ Es necesario apuntar aquí que sí ha sido posible localizar el ápoça en la que Gonçal Sarrià reconoce haber cobrado 90 florines por un retablo de manos de un canónigo de la catedral de Huesca (APPV, nº1091, Bertomeu Gueralt, 20/5/1421). Carme Llanes daba por perdido el documento (LLANES. *L'obrador...*, p.624).

¹⁵³¹ Vid. particularmente LLANES I DOMINGO: *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en septiembre de 2011; y MIQUEL JUAN. "Martín I y la aparición del Gótico Internacional en el Reino de Valencia". *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2 (2003), pp. 781-814; *Talleres y mercado de pintura en Valencia (1370-1430)* [tesis doctoral leída en la Universitat de València, 2006]; "El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià en catedral de Albarracín". *Rehald*, nº11 (2009), pp. 49-55; "El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, nº336 (2011), pp. 191-213; MIQUEL JUAN, Matilde; SERRA DESFILIS, Amadeo. "Se embellece toda. Se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400". *Artígrama*, 26 (2011), pp. 333-379. El mismo hecho de la pintura valenciana del Gótico Internacional se ha explicado a partir de aportes foráneos. FALOMIR FAUS ["Sobre los orígenes del retrato...", pp. 194-195] dice explícitamente al respecto: 'La pintura de la Corona de Aragón en las décadas previas a 1390 se caracteriza por su uniformidad; una homogeneidad no exenta de peculiaridades pero que, de cualquier modo, contrasta con la muy distinta personalidad de la pintura aragonesa, mallorquina, catalana y valenciana tras esa fecha. [...] Al solicitar los servicios de pintores de muy diversa procedencia (tanto de sus propios estados como

de este capítulo hacer un censo exhaustivo de unos y de otras. De todas maneras, nunca está de más recordar que en principio el estudio del arte mueble ofrece tal vez más posibilidades al historiador, en este sentido, que el estudio de la arquitectura (aunque los retablos son objetos exportables sólo hasta cierto punto; por otro lado, el índice de movilidad de los maestros de obras tradicionalmente ha sido altísimo: por remitir a una obra cercana, basta con volver a las páginas de esta tesis en las que se estudia el viaje como herramienta de aprendizaje, o las que versan sobre el dibujo arquitectónico, para comprobarlo; si ello no fuera suficiente, recuérdense los nombres de Guillem Sagrera, Carlí, Antoni Dalmau, Andreu Julià, Bernat D'Alguaire o Pere Balaguer).

En cualquier caso, los circuitos por los que se desplazan obras y artistas son siempre de doble sentido: la documentación da cuenta de operarios que se van y operarios que vienen, así como de trabajos que se exportan y de trabajos que llegan. En lo que se refiere a esta última variable, el ejemplo de la pintura de raíz eyckiana que podía encontrarse en Valencia a mediados del siglo XV, ya revisado en páginas anteriores, es muy interesante, pero éste y otros casos afines no deben hacer perder de vista la importación de objetos artísticos, de calidad probablemente menor, que arribaron durante toda la Baja Edad Media a Valencia, procedentes de lugares más o menos lejanos: en los inventarios y, en general, en los registros notariales de esos años, es posible encontrar retablos ‘de obra de Romania’¹⁵³², paños de Flandes con figuras¹⁵³³, ‘draps de pinzell de obra de Anglaterra’¹⁵³⁴, o cofres pintados ‘de obra de Barchinona’¹⁵³⁵. García Marsilla ha documentado concienzudamente el aumento exponencial de los objetos artísticos en el ajuar de los hogares valencianos a fines

del extranjero), y al enviar sus obras a las diferentes ciudades del reino, Pedro IV estaba actuando como un poderoso agente uniformador del estilo [...]. A diferencia de lo que ocurrirá en el siglo XV, con talleres estables e incipientes gremios pictóricos (en Barcelona desde 1450), los grandes pintores de la segunda mitad del siglo XIV trabajaron indistintamente en o para las diferentes ciudades de la Corona de Aragón.’ Vid. también, para época más tardía, Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO. “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”. *Saitabi*, 50 (2000), pp. 151-170; de la misma autora, “Pintores aragoneses y navarros en Valencia (ca. 1490-1550)”. *Artígrana*, 25 (2010), pp. 345-361.

¹⁵³² APPV, n^o74, Bertomeu Martí, 14/6/1381: inventario de Bertomeu Ameula (transcrito también en COMPANYY et alii. *Documents...*, I, p.247).

¹⁵³³ APPV, n^o28644, Dionís Cervera, 9/7/1422: el tutor de los herederos de Pere d’Aries debe dinero a un mercader flamenco por paños de Flandes con figuras.

¹⁵³⁴ APPV, n^o28644, Dionís Cervera, 3/6/1422: inventario de Pere d’Aries, mercader menor de edad.

¹⁵³⁵ COMPANYY et alii. *Documents...*, I, p.251: inventario del pelaire Bartomeu Gil (27/6/1382).

de la Edad Media¹⁵³⁶. Entre los enseres que se reseñan, frecuentemente hay obras facturadas en el extranjero: no sólo retablos ‘de obra de Romania’, cofres decorados con ‘obres greguesques’, oratorios ‘de Candia’ o ‘de Avinyó’¹⁵³⁷, sino también alfombras que se dicen ‘obra de Castella’¹⁵³⁸, paños flamencos, ingleses, textiles de Almería, y una amplia variedad de objetos hechos al modo ‘morsch’, entre una miríada de ejemplos que podrían proponerse.

Por fin, hay que dar cuenta de la fugaz huella que algunos menestrales foráneos dejaron en la documentación. Muchos de ellos, ajenos al gran centro de gravitación que fue la Corte, llegaron a Valencia en circunstancias desconocidas¹⁵³⁹, y escogieron en ocasiones la compañía o el vecindamiento como herramientas de arraigo y de permanencia en la ciudad, respectivamente (la importante función de la compañía en este sentido ya ha sido revisada en el capítulo anterior):

- el 3 de agosto de 1413 se constituye ante notario una compañía por un año: de una parte, los peleteros Bertomeu Moragues, oriundo de la ciudad de Mallorca, y Francesc Çavall, oriundo de Játiva (¿?), junto a Pere Rotla, sastre de Barcelona habitante de Valencia; de otra, Melxior Badia, cortador de paños, y Joan Adzuara, pelaire¹⁵⁴⁰
- el 8 de junio de 1423 se formaliza una compañía sobre el oficio de la zapatería por un año (desde luego, la zapatería no es una profesión propiamente artística, pero el caso ilustra bien la circunstancia que aquí se está considerando): los protagonistas son Pere Gonçalvez, zapatero vecino

¹⁵³⁶ Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”. *Recerques. Història, Economia, Cultura*, XII (2001), pp. 163-194. Aquí se añaden los ejemplos de otros inventarios en los que constan imágenes. Son los de Bertomeu Ameula (APPV, n°74, Bertomeu Martí, 14/6/1381); Pere d’Aries, mercader menor de edad (APPV, n°28644, Dionís Cervera, 9/7/1422); Jaume de Plano, notario (APPV, n°1319, Jaume de Blanes, 25/6/1423); Joan d’Anyó, tintorero (APPV, n°20701, Ambrosi Alegret, 1/9/1433); Francesc Mas, presbítero beneficiado en San Bartolomé (APPV, n°20701, Ambrosi Alegret, 2/9/1433); Jaume del Calbo, iluminador (ARV, *Protocolos*, n°3235, Jaume Ferrando, 23/6/1439); Angelina (APPV, n°1107, Ambrosi Alegret, 29/2/1452); na Beatriu, mujer en segundas nupcias de Jaume Piles (APPV, n°1107, Ambrosi Alegret, 7/10/1452); y Joan Balester, platero (APPV, n°24556, Galceran Gamiça, 31/3/1461).

¹⁵³⁷ GARCÍA MARSILLA. “Imatges a la llar...”, p.188.

¹⁵³⁸ APPV, n°1319, Jaume de Blanes, 25/6/1423.

¹⁵³⁹ Se ignora, por ejemplo, cómo arribaron a Valencia tres campaneros oriundos del Burgo de Santa María (Francia), activos entre 1404 y 1418: se trató de Guillem Martí (padre), de Nicolau Martí (hijo) y de Joan de la Gala (noticia sobre los Martí, en APPV, n°1224, Gerard de Pont, 1/10/1404; noticia sobre De la Gala, en APPV, n°22030, Lluís Despuig, 6/11/1418). Los tres, junto a Joan Logales, participaron en la fundición de una nueva campana -bautizada como ‘Miquel’- para el campanario de la Catedral en 1418 (SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, pp. 111-113).

¹⁵⁴⁰ APPV, n°24709, Joan Çaposa, 3/8/1413.

de Valencia, y Fernando de Santulalla, natural de ese lugar de Castilla; este último, que desea aprender el oficio, es también quien aporta el capital¹⁵⁴¹

- el 11 de septiembre de 1424 se firman las capitulaciones de una compañía sobre el tejido de paños de oro y seda por parte del caballero Joan Carbonell y de Joan del Monte, tejedor palermitano que ha vivido algún tiempo en Florencia¹⁵⁴²

Asimismo, como ya se ha considerado en el capítulo anterior, algunas de estas asociaciones también contemplaron la posibilidad de que uno de sus miembros partiera hacia otra ciudad en busca de mejores oportunidades, quedando disuelta la compañía si el otro socio decidía quedarse en el lugar de origen (recuérdese el caso de los bordadores Narcís Martí y Joan Lorenç¹⁵⁴³). Otra forma evidente de integración en la nueva urbe fue el matrimonio:

- el 8 de marzo de 1414 se acuerda la unión entre la hija de un labrador y Jaume Lambert, sastre ‘de partibus Picardie’¹⁵⁴⁴
- el 30 de junio de 1417, Pere de Valls, pintor originario de Barcelona, y Leonor, hija de Juan González de Francos, de la ciudad de Sevilla, renuncian a su contrato de *germania*, hecho en Tortosa, al confirmarse que el marido de Leonor estaba vivo¹⁵⁴⁵
- el 7 de marzo de 1429 Úrsula, hija de un encuadernador, casa con Gabriel Ros, bordador natural de Tortosa, y en ese momento habitante de Valencia¹⁵⁴⁶

Al final, muchas veces se conoce el paso o la estancia de un menestral por un lugar determinado a partir de noticias bastante anecdóticas (dos ejemplos: un documento fechado el 28 de abril de 1417 da cuenta de que el pintor valenciano Roger Esperandreu casó en Nules¹⁵⁴⁷; el 22 de abril de 1423, Miquel de Miravet, cantero vecino de Alicante, paga a un pañero de la misma ciudad por cierta

¹⁵⁴¹ ARV, *Protocolos*, n^o2422, Vicent Çuera, 8/6/1423.

¹⁵⁴² APPV, n^o27184, Lluís Guerau, 11/9/1424.

¹⁵⁴³ SANCHIS SIVERA. “El arte del bordado en Valencia...”, pp. 221-222.

¹⁵⁴⁴ APPV, n^o23086, Francesc de Montsó, 8/3/1414.

¹⁵⁴⁵ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.444.

¹⁵⁴⁶ ARV, *Protocolos*, n^o1898, Andreu de Puigmijà, 7/3/1429.

¹⁵⁴⁷ ARV, *Protocolos*, n^o2141, Joan Saranyana, 28/4/1417.

cantidad de bruneta¹⁵⁴⁸). En ocasiones, no obstante, estos artesanos foráneos se asientan definitivamente en la ciudad y ellos o sus familiares dictan testamento (son los casos de Jacme Vell, ‘mestre de fer relotges’ napolitano¹⁵⁴⁹; de Bernat Ros, ballestero de Mallorca¹⁵⁵⁰; o de Bernarda, esposa del bombardero alemán Nicolau Goter¹⁵⁵¹). De todas formas, se trata de rastros breves y difíciles de contextualizar, dado que la mayoría de los operarios citados se dedican a ocupaciones que están al margen de los intereses de la historiografía artística (y con razón, puesto que no son profesionales de las artes plásticas) o no están documentados en trabajos relacionados con su oficio.

Así, este capítulo referido al viaje como vector de transmisión del conocimiento artístico ha terminado escribiéndose relativamente lejos del campo gravitatorio de la Corona, poderosísimo ámbito en el que se generaron multitud de encargos, con capacidad para reclamar artistas o para enviarlos a donde fuera menester, con conexiones privilegiadas para asesorarse en materia de gusto – recuérdese el caso de Coene- y pedir recomendaciones (o, directamente, obras y trabajadores) a quien se considerase oportuno¹⁵⁵². Estas páginas también han guardado cierta distancia respecto a otro de los grandes promotores de la ciudad: la Catedral, institución que reclutó con frecuencia a los mejores menestrales que habitaban en la urbe, bastantes de ellos foráneos (Nicolau, Sas, Gener, Julià Nofre¹⁵⁵³, el bordador veneciano Lluís de Joan¹⁵⁵⁴, y otros muchos, con la impactante

¹⁵⁴⁸ ARV, *Protocolos*, nº2422, Vicent Çaera, 22/4/1416.

¹⁵⁴⁹ APPV, nº9517, Jaume Vinader, 26/8/1419.

¹⁵⁵⁰ APPV, nº25742, Pere Todo, 13/12/1428.

¹⁵⁵¹ APPV, nº20877, Pau Camanyes, 26/7/1437.

¹⁵⁵² Entre los muchísimos ejemplos que se podrían aducir al respecto, vid. la documentada síntesis de Rafael CORNUDELLA. “Obres i artistes de França i dels Països Baixos a Catalunya al voltant de 1400. Manuscrits il·luminats, pintura sobre fusta, vitralls, brodats i tapissos”, en CORNUDELLA. *Catalunya 1400...*, pp. 25-37. En el estudio es posible espigar alguna noticia interesante alusiva a Valencia (por ejemplo, en las páginas 30-31, la actividad de Joan de Brusseles, quien dora un tabernáculo para Valdecris por orden de Martín I). Además, vid. también Joan DOMENGE. “‘*Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona*’. Orfebrería a Catalunya a l’entorn del 1400”, en CORNUDELLA. *Catalunya 1400...*, p.67: un platero al servicio de Martín I, Lluís de Gant, trabajaba en Valencia hacia 1408; Guillamí Albier, platero de Fernando I afincado en Valencia, recibe encargos entre 1412 y 1415.

¹⁵⁵³ El caso de Nofre es particularmente interesante. Joan Valero Molina propuso, hace ya algunos años, la identificación del florentino Julià, activo en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia entre 1418 y 1424, con Julià Nofre, localizado después en Barcelona entre 1431 y 1434, desligándolo así de la personalidad de Giuliano di Giovanni da Poggibonsi [VALERO MOLINA, Joan. “Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), pp. 59-76]. La hipótesis ha sido confirmada recientemente por Juan Vicente GARCÍA MARSILLA [“Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral”. *Catedral de Valencia*, nº9 (2012), pp. 58-

excepción de Starnina). Ya se ha señalado en repetidas ocasiones la refinada clientela que pudo llegar a ser el grupo de canónigos y de presbíteros beneficiados en la Seu, clientes ellos mismos, a título individual, de algunos de los artistas más cotizados que trabajaban en Valencia durante esos años. A pesar de esto, se considera que se ha dado razón cumplida de cómo puede entenderse el viaje en lo que a la transmisión del saber artístico respecta. Los documentos (requerimientos, *manaments*, guiajes, procuraciones, contratos de obra), junto con el testimonio de las obras que han quedado, pueden ser todavía muy locuaces, si se les interroga con concisión y se interpretan bien sus respuestas. En resumen, se ha tratado aquí de ir algo más allá de casos bien conocidos y documentados, como por ejemplo la estancia en Flandes de Lluís Dalmau a partir de 1431. Obedeció ésta a un mandato real con un objeto muy específico, y al final ha devenido una especie de paradigma de los contactos internacionales de la pintura catalano-aragonesa de la primera mitad del siglo XV, tornándose un modelo casi paralizante que ha podido ralentizar la investigación sobre otros viajes, tal vez menos sorprendentes, pero igualmente llenos de preguntas.

61)]. Anna La Ferla trató de explicar los motivos que inducirían a Nofre a abandonar Florencia por dos veces, donde podría haber trabajado con relativa facilidad gracias a sus vínculos familiares y profesionales (era hijo del escultor Nofri di Romolo, y hermano de Andrea di Nofri, los dos relacionados con Donatello; parece también que se formó en el taller de Ghiberti). La saturación del mercado laboral, la inestabilidad política, la presión fiscal y las epidemias parecen haber sido argumentos de peso que condujeron al artífice a viajar fuera de Florencia, recalando en la orilla opuesta del Mediterráneo. Concretamente, La Ferla apunta a la mediación de la comunidad de mercaderes florentinos asentados en Valencia como posible causa de la llegada del artista a la urbe; el posterior traslado a Barcelona se haría, probablemente, contando con el aval de los relieves del trascoro [Cfr. Anna LA FERLA. “Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la Península Ibérica”, en CANTARELLAS CAMPS, Catalina (coord.). *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red [Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004]*. Palma de Mallorca (Universitat de les Illes Balears), 2008, pp. 101-107]. Vid. también el documentado estudio de Andrea FRANCI: “Giuliano di Nofri scultore fiorentino”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45/3 (2001), pp. 431-468. El autor, además de aportar nuevos datos de archivo referentes a la familia Nofri, realiza un exhaustivo análisis formal de las obras de Giuliano, poniendo en comparación las piezas de Valencia y Barcelona.

¹⁵³⁴ SANCHIS SIVERA. “El arte del bordado en Valencia...”, pp. 212-213.

10. EL OLIGARCA Y LOS PINCELES: BREVE SEMBLANZA DEL PRESBITERO ANDREU GARCIA

En ocasiones, la fortuna acompaña la búsqueda en el archivo, y depara hallazgos que compensan, ciertamente, el tiempo dedicado a la lectura de noticias poco significativas. Para esta tesis, el documento que ha supuesto esa clase de suerte es, sin duda, el inventario de los bienes de Andreu Garcia, llevado a término en noviembre de 1452¹⁵⁵⁵. Como ya se ha tenido la oportunidad de comprobar en páginas precedentes, los objetos y los escritos que obraban en poder de Garcia en el momento de su óbito revelan dos circunstancias: la primera es la práctica de la pintura por parte del presbítero; la segunda, múltiples vínculos con artistas de renombre. Este inventario, junto con el testamento, la almoneda y otros registros ya publicados, conforma una serie documental única que proyecta una poderosa luz sobre la actividad artística en Valencia entre 1420 y 1450. Se trata, en definitiva, de un importante cúmulo de indicios sobre aspectos tales como la circulación de dibujos, la concreción de encargos a través de un mediador capacitado para ello, o la naturaleza de las relaciones que unían a comitentes y artistas en esos años. El objeto de estas líneas es positivar la información que ofrece la documentación referida a un personaje tan enjundioso como Garcia.

Antes de explorar con detenimiento el contenido de testamento, inventario y almoneda conviene exponer sucintamente por qué Andreu Garcia, aun sin ellos, habría despertado igualmente el interés de la historiografía¹⁵⁵⁶. La primera vez que este presbítero, beneficiado en la Catedral y en la parroquia de San Martín, emerge en un documento vinculado a una obra de arte es el 12 de enero de 1417, cuando aparece como testigo del contrato del coro de Portaceli con el carpintero Jaume

¹⁵⁵⁵ APPV, nº1107, Ambrosi Alegret, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1452. Vid. transcripción íntegra del inventario en el anexo IV.

¹⁵⁵⁶ Vid. especialmente Josep FERRE I PUERTO, "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia", en YARZA LUACES y FITÉ I LLEVOT (eds), *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes. Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lleida (Univesitat de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 419-426; Juan Vicente GARCÍA MARSILLA. "La demanda i el gust artístic a València (1300-1600)", en GARCÍA MARSILLA. *Art i societat...*, pp. 55-58; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437-1486)". *Archivo de Arte Valenciano*, XCI (2010), pp. 39-52 (esp. pp. 42-45).

Spina¹⁵⁵⁷. En octubre de 1421, Garcia actúa como ‘*mediator et conventor amicabilis*’ entre Bertomeu Terol, clérigo de Jérica, y Miquel Alcanyís, en las capitulaciones sobre un retablo bajo la advocación de San Miguel que toma como referente otro parecido hecho para la Cartuja de Portaceli¹⁵⁵⁸ (y que ahora se sabe obra de Starnina¹⁵⁵⁹). El mismo Garcia aparece como testigo en el contrato, y figura como pagador del primer plazo, en representación de Terol. En 1422, el presbítero debe supervisar, junto al pavorde Francesc Daries, la construcción de la capilla que el también pavorde Joan de Prades estaba haciendo edificar en el convento de Santa María de Jesús, a cargo de Francesc Baldomar¹⁵⁶⁰. En 1438, Garcia ha de dibujar en papel los ángeles que Martí Llobet debe tallar para el coro de la Catedral por encargo de la Cofradía de Santa María de la Seu¹⁵⁶¹. El 31 de octubre de 1439 el eclesiástico paga a Reixac 330 sueldos por un paño y una pintura para Portaceli¹⁵⁶². El 8 de mayo de 1440 Garcia interviene en las capitulaciones que firma el pintor Garcia Sarrià con la viuda del notario Joan Aguilar sobre la pintura de un retablo para su capilla en la iglesia del convento de Predicadores; posteriormente, el 14 de julio de 1440, se vuelve a contratar este retablo, a causa de la defunción de Sarrià, con Joan Reixac: el proyecto se mantenía según lo pactado en mayo, salvo un cambio iconográfico que debía llevarse a término según el criterio de Andreu Garcia¹⁵⁶³. El 31 de marzo de 1441 el presbítero pacta con Jacomart -puesto que para ello había sido designado por el Cabildo- las capitulaciones de una tabla para la puerta de la Almoina de la Catedral, en la que debían figurar ‘*tants pobres com pintar si poran seiguts en una taula ab hun canonge que dona la almoyna ab lo capella e bedell e un servidor e lo bisbe que seu al cap de la taula ab una cadira en*

¹⁵⁵⁷ Cfr. Francisco FUSTER SERRA. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico [Analecta Cartusiana, 296]*. Salzburgo (Universität Salzburg), 2012, p.100.

¹⁵⁵⁸ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, pp. 606-608.

¹⁵⁵⁹ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.24. En 1401 Starnina firma un ápoça de 900 sueldos a Francisco Maça, vicario perpetuo de la iglesia de Santo Tomás de Valencia, por un retablo bajo la advocación de San Miguel para una capilla del monasterio de Portaceli [publicado por primera vez en MIQUEL JUAN. *Retablos, prestigio y dinero...*, p.280].

¹⁵⁶⁰ GÓMEZ-FERRER LOZANO. *Vocabulario de arquitectura valenciana...*, pp. 269-270 [citado en GARCÍA MARSILLA. “La demanda i el gust artístic...” p.56].

¹⁵⁶¹ SANCHIS SIVERA. “La escultura valenciana...” p.18.

¹⁵⁶² CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1972), p.50. FUSTER SERRA. *Legado artístico...*, p.148.

¹⁵⁶³ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437-1486)”. *Archivo de Arte Valenciano*, XCI, pp. 43-45.

*pontifical*¹⁵⁶⁴. Garcia, además, debe proporcionar la tabla al pintor. El 12 de abril de ese mismo año se documenta su presencia en un contrato entre la cofradía de Santa María de la Seu y varios bordadores, con el objeto de confeccionar unas orlas para un paño funerario; el modelo debe proporcionarlo Reixac¹⁵⁶⁵. En julio de 1443, la viuda del iluminador Simó Llobregat salda una deuda de veintidós libras y diez sueldos con el protagonista de estas líneas¹⁵⁶⁶ (en realidad, se trata de una deuda antigua, contraída también por el propio Llobregat y por su madre¹⁵⁶⁷). Antes de eso, el acreedor y la deudora exponen ante el Justicia Civil de la ciudad sus respectivos argumentos. De ello se desprende que Garcia tenía en prenda, para asegurarse el cobro del préstamo, varios objetos propiedad de la viuda, entre los que se contaba ‘*un libre de mostres de letres grans florejades*’. Además, Llobregat había iluminado para Garcia tres libros y dos oficios de Horas, sin que haya acuerdo entre presbítero y viuda sobre si estos trabajos habían sido retribuidos o no. El 9 de enero de 1444, Reixac contrata la finalización de un retablo ya iniciado por Jacomart para Burjassot. En lo que se refiere a las tablas laterales, debe seguir las indicaciones de Andreu Garcia, quien también ordenará todo lo referente a las historias de la Pasión del banco¹⁵⁶⁸. Finalmente, el 4 de noviembre de 1448, el mismo Reixac contrata todavía una obra no especificada con Garcia¹⁵⁶⁹.

Éstas son las noticias que vinculan al eclesiástico con el encargo o la confección de obras artísticas, casi todas destinadas a espacios relevantes (Catedral, Portaceli, Convento de Predicadores, Convento de Santa María de Jesús) o hechas a imagen de ejemplos importantes en sí (retablo de San Miguel de Jérica). En casi todos los casos aparece Garcia actuando como intermediario entre el comitente y el menestral contratado, cuando no directamente proporcionando modelos para la pieza en cuestión (ya sea de palabra, ya sea mediante trazas dibujadas por él mismo). Además de estos datos, se cuenta con otras informaciones que ligan fuertemente al beneficiado con algunos de los artistas citados en el párrafo precedente. Al margen de las numerosas transacciones económicas que Andreu Garcia efectuó con artesanos bien conocidos -y que se irán desgranando en el

¹⁵⁶⁴ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, pp. 81-82.

¹⁵⁶⁵ ARV, *Protocolos*, n^o2411, Vicent Çaera, 12/4/1441.

¹⁵⁶⁶ RAMÓN MARQUÉS. *La iluminación de manuscritos...*, pp. 356 y 535-540.

¹⁵⁶⁷ RAMÓN MARQUÉS. *La iluminación de manuscritos...*, pp. 427-431.

¹⁵⁶⁸ SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales...*, p.91.

¹⁵⁶⁹ FERRE I PUERTO. “Trajectòria vital de Joan Reixac...”, p.423.

análisis del inventario de sus bienes-, es notable su actividad como albacea de las últimas voluntades de varios pintores: tanto Simó Llobregat como Jaume Mateu, Gonçal Sarrià y Joan Reixac confiaron en el presbítero para ejecutar su testamento. En concreto, en el del iluminador Llobregat, fechado el 5 de agosto de 1441, aparecen Garcia y Bernat Roselló, presbíteros y beneficiados en la Catedral, como albaceas; el primero (*‘mossen Andreu Garcia, prevere e compare meu’*) sería además tutor de los hijos del testador, si su mujer tomara marido y su madre falleciese¹⁵⁷⁰. Jaume Mateu, quien ordenó la suerte de sus bienes el 4 de junio de 1445, también escogió a Garcia como garante de sus disposiciones, junto al ciudadano Vicent Granulles¹⁵⁷¹. Gonçal Peris de Sarrià testó el 23 de septiembre de 1451, y volvió a nombrar al presbítero como ejecutor de su voluntad (éste, además, le había prestado dinero para su manutención por valor de cien sueldos: este factor de dependencia económica emergerá con frecuencia en la documentación relativa a las relaciones de Garcia con los artistas). Joan Reixac, testigo en el testamento de Sarrià, tampoco olvida a Garcia cuando dicta sus últimas voluntades en 1448: el beneficiado es escogido de nuevo como albacea (esta vez junto al también presbítero Bernat Garcia) y, como es sabido, a la muerte del pintor debe serle entregada una pintura de San Francisco recibiendo los estigmas *‘acabada ab oli de la mà de Johannes’*, comprada por el mismo Reixac en Valencia por quince libras; no obstante, la tabla obrará en poder de Garcia sólo mientras éste viva: a su muerte será vendida y lo obtenido de ello retornará a la herencia del pintor (como ya se ha apuntado en un capítulo anterior, este extremo nunca llegó a darse, porque Reixac sobrevivió muchos años a Garcia, pero muestra el aprecio del presbítero por la pintura nórdica, fuera ésta o no autógrafa de Van Eyck)¹⁵⁷².

La confluencia en una misma persona de hechos tan particulares como los anteriores es una circunstancia que ya debería alertar sobre la relevancia de Andreu Garcia, personalidad clave en muchos proyectos artísticos de importancia que se llevan a cabo en Valencia entre 1417 y, al menos, 1452 (como se verá, en su

¹⁵⁷⁰ RAMÓN MARQUÉS. *La iluminación de manuscritos...*, pp. 353-354 y 470-474.

¹⁵⁷¹ LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 650-652.

¹⁵⁷² CERVERÓ GOMIS, 'Pintores valentinos...' (1964), p. 93: 'Item com yo haja una taula de pintura de la historia com Sent Francesch reb les plagues, acabada ab oli de la ma de Johannes, la qual yo compri en Valencia per preu de XV liures de moneda de Valencia, vull que aquella romangua en poder del dit mossen Andreu Garcia, de toda la sua vida. E après obte de aquell, sia venuda e torne a la mia herencia, aquella, e, o, lo que proechira daquella. Eleix, do, e asigne en tudor e curador als dits fills meus e filla e bens daquells e daquella, lo dit mossen Andreu Garcia'.

testamento Garcia dispone varios encargos, con lo que su actividad como promotor directo llegaría con seguridad más allá de su muerte). Este lugar preeminente en la concertación de trabajos podría entenderse, en primer lugar, por el evidente vínculo del presbítero con la Catedral, en la que es beneficiado en la capilla de San Bernardo. Es ésta, sin embargo, una explicación muy parcial de su figura. Atendiendo a los datos que ofrece su testamento es posible completar el perfil biográfico de Garcia y entender su capacidad de mediación y su ascendencia en el encargo de obras: no sólo fue beneficiado en la Seu, sino también en San Martín; hijo de una familia de ricos mercaderes, hermano del Custodio de los franciscanos observantes del Reino, y primo de un Mestre Racional, también fue pariente de los Çanou, los Jordà y los Sarsola, además de procurador de la Gran Cartuja. Tal acumulación de vínculos familiares y de cargos caracteriza ya al eclesiástico muerto en 1452 como un verdadero prohombre de la Iglesia. Formaba parte, como se verá a continuación, de una selecta élite con capacidad para promover trabajos artísticos y gusto para contratar a los mejores operarios presentes en Valencia en aquel momento.

Los padres de Andreu Garcia fueron Ferran Garcia y Úrsula Jordà. El primero, mercader preeminente en activo entre 1388 y 1425¹⁵⁷³, tuvo su residencia en la parroquia de Santa Catalina¹⁵⁷⁴. Entre sus actividades destacaron las transacciones con censales, paños, esclavos y trigo. Fue armador de una galera, y también propietario de un molino arrocero. Existen indicios, además, que lo vinculan al comercio internacional¹⁵⁷⁵. En 1414 firmó con Antoni y Bertomeu Ros una compañía por dos años con un capital de 6100 libras (un verdadero récord financiero, según Enrique Cruselles)¹⁵⁷⁶. Aparte de esto, Ferran Garcia está documentado como procurador del Tesorero Real en 1388¹⁵⁷⁷, albacea del Baile

¹⁵⁷³ Enrique CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios y mercaderes bajomedievales valencianos* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 1996], tomo 4, pp. 590-597.

¹⁵⁷⁴ CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 2, p.701.

¹⁵⁷⁵ Al menos, hizo gestiones para recuperar un cargamento de azafrán destinado a Brujas: cfr. CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, pp. 590-591.

¹⁵⁷⁶ CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, p.593; vid. también, del mismo autor, "El corn de l'abundància", en Rafael NARBONA et alii. *L'univers dels prohoms*, p.111: [sobre compañías comerciales altamente capitalizadas] "D'altres poden arribar a exhibir un rècord financer: per exemple, la signada el 1414 entre la família Ros i Ferran Garcia *super arte mercaturie* per dos anys, amb un capital social de 6100 lliures"; y *Los mercaderes de Valencia...*, pp. 102 y 290.

¹⁵⁷⁷ CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, p.590.

General en 1409¹⁵⁷⁸, y mayordomo del Hospital de los Inocentes en 1411¹⁵⁷⁹ (dignidad profundamente vinculada a la clase mercantil de la ciudad, como apunta Agustín Rubio Vela¹⁵⁸⁰). Este auténtico aluvión de cargos se corresponde con el lugar que las autoridades municipales otorgaron al mercader en 1392, cuando, en la entrada de Juan I y de Violante de Bar, sujetó uno de los cordones del caballo de la reina¹⁵⁸¹. Ferran Garcia dictó testamento el 18 de mayo de 1423 ante el notario Antoni Pasqual¹⁵⁸², y murió el 26 de febrero de 1424¹⁵⁸³. El mismo Andreu participó repetidas veces en los negocios del padre: a lo largo del año de 1423, aparece como acreedor de varias cantidades de dinero relativas a la venta de harina y pastel¹⁵⁸⁴; meses después del óbito del progenitor, el presbítero salda deudas con dos panaderos¹⁵⁸⁵, y en 1434 recibe una propiedad como heredero suyo¹⁵⁸⁶. Por línea materna, Garcia era nieto de Pere Jordà –así lo declara en su testamento, que luego se examinará detenidamente-, probablemente la misma persona que con este nombre aparece registrado como administrador de la obra pro cautivos de Valencia entre 1392 y 1399, y que deja el cargo por su gran ancianidad¹⁵⁸⁷. Esta cronología concuerda con la de un nieto fallecido en 1452; no debe pasarse por alto, además, que a partir del último cuarto del siglo XIV, la figura del administrador de esa institución benéfica pasa a ser designada directamente por los Jurados¹⁵⁸⁸, lo que también refuerza la idea de un origen familiar cercano a las élites de la ciudad. El

¹⁵⁷⁸ Ibidem.

¹⁵⁷⁹ CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, p.591.

¹⁵⁸⁰ RUBIO VELA. “Infancia y marginación...”, pp. 122-128: el Hospital de Inocentes, fundado en 1409 por diez ciudadanos (sólo dos años antes de la mayordomía de Ferran Garcia), tuvo como precedente más claro la ‘*almoína de les òrfenes a maridar*’; en las dos instituciones se excluía a nobles y eclesiásticos (p.127); en el caso del Hospital de Inocentes, el cargo de mayordomo era rotatorio, y correspondía, por un año, a uno de los diez *diputats* vitalicios que regían la obra (p.123, nota 47).

¹⁵⁸¹ CARRERES ZACARÉS. *Ensayo de una bibliografía...*, p.61.

¹⁵⁸² No se conserva ningún protocolo de Antoni Pasqual fechado en 1423. Revisado el notal correspondiente [APPV, n°829, Antoni Pasqual, 1423], no se ha dado con huella alguna del testamento de Ferran Garcia. Tampoco se ha encontrado el posible inventario de febrero de 1424 [APPV, n°23248, Antoni Pasqual, 1424].

¹⁵⁸³ CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, p.597.

¹⁵⁸⁴ CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, pp. 594-597 [las referencias, en ARV, *Protocolos*, n°2422, Vicent Çaera: 23, 26 y 30 de enero; 27 de febrero, 10 de mayo, 18 y 22 de diciembre de 1423].

¹⁵⁸⁵ APPV, n°27184, Lluís Guerau, 2/6/1424 y 18/7/1424.

¹⁵⁸⁶ APPV, n°20702, Ambrosi Alegret, 14/8/1434: Andreu Garcia, como heredero de su padre, recibe una casa y un huerto de la viuda de Pere d’Artés, mercader.

¹⁵⁸⁷ Cfr. Andrés DÍAZ BORRÁS. *El miedo al Mediterráneo: la caridad popular valenciana y la redención de cautivos bajo poder musulmán (1323-1539)*. Barcelona (CSIC-Institució Milà i Fontanals), 2001, pp. 136-160 (esp. p.136).

¹⁵⁸⁸ DÍAZ BORRÁS. *El miedo al Mediterráneo...*, p.130.

mismo Andreu Garcia declara en su testamento que su abuelo tenía la capilla de Santo Espíritu en la iglesia de Santa Catalina, parroquia a la que también perteneció su padre y donde habitaban, asimismo, varios mercaderes apellidados Jordà que se documentan en la urbe por esas fechas¹⁵⁸⁹. El presbítero encarga a sus albaceas hacer cáliz, patena, retablo y misal para el beneficio vinculado a la capilla. Garcia también hace referencia en sus mandas a su bisabuelo Bernat Çanou, fundador del beneficio de San Bernardo de la Catedral, del que Garcia es titular (de hecho, en su testamento tiene previsto que se haga cáliz, patena, misal y vestiduras litúrgicas para este espacio de la Seu: todos los enseres, excepto el misal, debían incorporar las armas de Çanou y Garcia). Sanchis Sivera apunta que la capilla de San Bernardo fue cedida en 1311 a Çanou, Baile General de Valencia¹⁵⁹⁰, quien instituyó el beneficio que después sería de su bisnieto. Éste no sólo renovarían el ajuar de este espacio de culto, sino que también mandarían sustituir la caja de cirios que su antepasado había encargado para el coro de la Seu. Es fácil, entonces, entender que Garcia guardara la memoria de su bisabuelo de forma tan viva: además de ser el primer patrono de su beneficio, debió constituir una verdadera referencia para la familia por tratarse de un oficial real del más alto grado¹⁵⁹¹, al servicio de Jaime II al menos en la última parte de su reinado (no es posible determinar, todavía, si fue el abuelo materno del padre del presbítero o cualquiera de los dos abuelos de su madre, Úrsula Jordà). En cualquier caso, son Bernat Çanou y Pere Jordà los antepasados que Garcia evoca cuando dicta sus últimas voluntades, y con ellos se quiere vincular deliberadamente a través del encargo de objetos artísticos marcados con emblemas que unen su propio apellido al de sus parientes.

Por último, antes de proceder al análisis detenido de testamento, inventario y almoneda de Andreu Garcia, ha de señalarse que su hermano, Jaume Garcia, era

¹⁵⁸⁹ Era el caso de Lluís Jordà (1417-1435) y Pere Jordà (1425-1442), tal vez familia del eclesiástico (Cfr. CRUSELLES GÓMEZ. *Hombres de negocios...*, tomo 4, p.17; para la localización en la Parroquia, vid. tomo 2, p.702).

¹⁵⁹⁰ SANCHIS SIVERA. *La Catedral...*, p.335. En 1321 Jaume II concedió licencia a este Baile para que construyera unos baños en unas casas de su propiedad junto a la parroquia de San Lorenzo, los conocidos como '*banys d'en Çanou*' (cfr. Concha CAMPS y Josep TORRÓ. "Baños, hornos y pueblas. La Pobla de Vila-rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV", en Francisco TABERNER PASTOR (coord.). *Historia de la ciudad, II: territorio, sociedad y patrimonio*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia-ICARO-Universidad Politécnica de Valencia), 2002, pp. 128-129).

¹⁵⁹¹ NARBONA. *Valencia, municipio medieval...*, pp. 79, 82 y 83.

en 1450 Custodio de los franciscanos observantes del Reino de Valencia¹⁵⁹², con todas las implicaciones que eso tendría en términos de espiritualidad –diferenciada de la de los franciscanos conventuales, con los que hubo permanente tensión en esos años- y ascendencia sobre el convento de Santa María de Jesús, fundado en 1428 (en el que, de hecho, el presbítero supervisa la construcción de una capilla sufragada por el pavorde Joan de Prades, como se ha apuntado anteriormente), así como sobre otros cenobios (en el inventario de bienes de Andreu Garcia consta un libro del monasterio de Sant Esperit, fundado en 1404 por María de Luna y perteneciente desde primera hora a la Observancia).

Las últimas voluntades del presbítero Garcia, registradas ante el notario Ambrosi Alegret el 10 de junio de 1450¹⁵⁹³, y tal vez precipitadas por la peste que asolaba Valencia ese año¹⁵⁹⁴, comienzan con toda una declaración de intenciones: la sabiduría divina permite a los hombres tener por propios bienes terrenales y transitorios, así como disponer de ellos. Si ordenar la suerte de estas posesiones es algo que nadie debe tomar a la ligera, la cuestión debiera preocupar aún más a quien no espera ni debe esperar descendientes carnales que puedan ser sus sucesores. De esta manera, llamados los testigos pertinentes, '*Andreu Garcia, prevere beneficiat en la Seu de Valencia e resident en la ciutat de Valencia*' se dispone a hacer testamento, y elige como albaceas a su hermano Jaume Garcia, Custodio de los franciscanos observantes del Reino de Valencia; a *micer* Jaume Garcia, doctor en leyes; y a los presbíteros beneficiados en San Martín Pere Pellaranda y Bernat Garcia. Si por cualquier motivo éstos no pudieran hacerse cargo de la herencia, serían sustituidos por los presbíteros Pere Cercos y Joan Cucalo, y por Bonafonat [sic], Lluís y Ramon Bereguer, mercaderes. Garcia

¹⁵⁹² Cfr. Fray J. Benjamín AGULLÓ PASCUAL. *Los franciscanos de la Observancia en el Reino de Valencia* [separata de la *Crónica de la XVIII Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia (Valencia-Alicante, octubre 1990)*. Valencia (Cronistas del Reino de Valencia), 1992, pp. 365-380]. Las Custodias de Aragón, Cataluña y Valencia formaban parte de la Vicaría Observante de Aragón, y desde 1443 hasta 1517 funcionaron con relativa independencia respecto al conjunto de la orden (pp. 376-377). Por otra parte, la primera Custodia Observante en la Península estuvo formada precisamente por los conventos de Sant Esperit, Segorbe, Chelva y Manzanera, siendo constituida por Martín V en 1424 (p.372).

¹⁵⁹³ APPV, nº1118, Ambrosi Alegret, 10/6/1450. Vid. la transcripción íntegra del testamento en el anexo IV.

¹⁵⁹⁴ Albert HAUF I VALLS. "Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc", en VVAA. *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva (Ajuntament de Xàtiva), 1995, vol. II, p.124.

establece un sistema de sustitución muy concreto: cada presbítero y cada lego deben ser suplantados por un albacea de igual condición, en el orden en el que aparecen citados en el documento. Tras haber dado a todos ellos plena potestad para gestionar cualquier asunto relacionado con sus disposiciones, el testador pasa a precisar todo lo relativo a su sepultura. Manda que su cuerpo, vestido con el hábito cartujo, sea enterrado en la clausura de Valldecris, en el cementerio donde yace su madre y donde los monjes del cenobio le han otorgado lugar. Deben acompañar sus restos mortales hasta allí cuatro presbíteros y dos legos, además de un albacea. Garcia hace constar, además, que Dom Francesc Maresme, prior de la Gran Cartuja y General de la Orden, a quien se refiere como '*pare e senyor meu*', le ha otorgado la gracia del monacato (de hecho, pide encarecidamente a los albaceas que tan pronto como se produzca su muerte manden a Maresme un correo con la copia de este beneficio y la notificación de la fecha de su óbito). El presbítero ordena que se celebren los correspondientes ritos fúnebres en la Catedral, tan pronto como se pueda: después de completas, el oficio de difuntos en el coro, y al día siguiente misa en el altar mayor y absolución sobre la tumba donde yacen su bisabuelo Bernat Çanou y su abuela, ante la puerta de la capilla de San Bernardo, donde Garcia es beneficiado (como ya se ha apuntado, el fundador del beneficio fue Çanou, Baile General del Reino a principios del siglo XIV). Los presbíteros que asistan a la liturgia recibirán doce dineros cada uno. A los escolanos de la Catedral, por otra parte, se les destinan sesenta sueldos para que toquen las campanas en ese día, particularmente en los momentos en los que se celebren los oficios por el alma de Garcia. Las misas que se deben encargar en sufragio del difunto ascienden a mil, y se estipula cuidadosamente cuál es la advocación de la mayoría de ellas, lo que de algún modo constituye un mapa devocional de la particular religiosidad de Garcia. Se dedican oficios a la Trinidad, la Natividad, la Peregrinación de la Virgen y el Niño en Egipto, la Ascensión, el Espíritu Santo, la Asunción, San Miguel, los Ángeles, San Juan Bautista, San Andrés, la Conversión de San Pablo, San Lorenzo, Santa Catalina, Santa María Egipciaca ('*gloriosa mare e senyora mia singular*'), las Once Mil Vírgenes, Todos los Santos del Paraíso, y San Amador. Las misas que restan sin advocación precisa deben ser de *requiem*.

Tras disponer lo relativo a su sepultura y a los oficios funerarios que deben celebrarse por la salvación de su alma, Garcia pasa a asegurar la continuidad de los

beneficios que sus familiares han fundado: tanto el perpetuo que instituyó su padre en San Martín como el que estableció su abuelo Pere Jordà en Santa Catalina. El presbítero declara que es él quien debe atender estos menesteres, *‘atés que mon frare e ma sor són en religió e no poden de tals coses ordenar e la senyoria dels bens del dit quondam pare meu és passada en mi’* (efectivamente, su hermano Jaume era franciscano observante, y su hermana Clara, como luego se verá, clarisa). Deja también cincuenta libras a cada una de las siguientes instituciones: a la *almoína* de la Catedral, a la obra de redención de cautivos cristianos, a los frailes menores de la ciudad, y a las mujeres de penitencia (*‘repenedides’*). Este legado responde en realidad a las obligaciones aparejadas a la herencia de la abuela paterna de Andreu Garcia, Isabel, casada en primeras nupcias con Ferrando Garcia, aunque sin duda el presbítero estuvo relacionado con la mayoría de estas entidades de un modo u otro: en 1441 es designado por el Cabildo para tratar con Jacomart el diseño de una tabla para la *almoína*; su abuelo materno, Pere Jordà, fue administrador de la obra de redención de cautivos; por último, Garcia fue particularmente devoto de Santa María Egipcíaca, patrona de las mujeres de penitencia y ejemplo de conversión y vida eremítica (además de citarla como *‘senyora mia singular’* en las disposiciones sobre las misas en sufragio de su alma, instituye una dobla en su honor, encarga una tabla con la historia de su muerte para la Catedral, y le dedica la capilla que costea en Valldecris, en la que Santa María de Egipto será santa titular junto con San Andrés y Santa Úrsula). Concluyendo con el cumplimiento de la voluntad de sus antepasados difuntos, Andreu Garcia manda que se paguen cuarenta libras anuales a su hermana Clara, clarisa en el convento de Valencia: treinta procedentes de la dote de su madre, puesto que así lo estableció esta última en su testamento, y diez que son parte de los propios bienes del presbítero. La religiosa podrá exigir el pago de esta cantidad mientras viva (incluso si existiera algún impedimento para ello en lo que a la herencia de la madre se refiere, Garcia prevee que su hermana perciba el dinero igualmente, sea cual sea la fuente de cobro), no teniendo ningún derecho sobre las diez libras suplementarias ni convento ni abadesa algunos, ya que Garcia los ha destinado a que Clara cumpla ciertos encargos que ha convenido con ella *‘secretament’*. Antes de comenzar con donaciones pías y legados pecuniarios a familiares, el testador aclara que como procurador del prior y de los monjes de la Gran Cartuja no quiere retener ni tomar

cantidad alguna de dinero. Caso de que existiese algún remanente, debe entregarse a la persona que el prior designe, ya que no es intención de Garcia percibir remuneración por esta labor.

Las instituciones religiosas y caritativas que Andreu Garcia escoge como destinatarias de su herencia conforman un largo listado: los cepillos de los pobres vergonzantes de las doce parroquias de Valencia, los enfermos del lazareto, los presos paupérrimos de la prisión común, la caja de vestidos para necesitados, la cartuja de Portaceli, el convento franciscano de Segorbe, el convento de Santa Clara de Valencia, el convento de Santa María de Jesús, el monasterio de la Trinidad, el monasterio de San Miguel de Liria, el Hospital de Inocentes, el convento de franciscanos de Valencia, el convento de San Agustín, el convento de dominicos, el convento del Carmen, el cepillo para la redención de cautivos cristianos de la Virgen de la Merced, los frailes de la Murta, el convento de Sant Esperit, y el obispo de Valencia, además de la redención íntegra de dos cautivos cristianos. Las cantidades entregadas varían significativamente según los casos (desde los diez sueldos que reciben el Obispo, los enfermos del lazareto o los presos de la prisión común hasta los trescientos sueldos destinados a los Inocentes). Destaca significativamente, no obstante, el legado que se le hace a Portaceli (doscientos sueldos), y la particular consideración que tiene Garcia con los conventos franciscanos observantes: las fundaciones de Santa María de Jesús, Segorbe, Liria y Sant Esperit reciben cincuenta sueldos.

Las instrucciones dadas por el presbítero sobre el luto que han de llevar los próximos a su persona da una idea cabal del concepto de familia que podía tenerse a mediados del siglo XV: no sólo aparecen sus hermanos, sino también los albaceas, el notario que ejecutará el testamento, y un rosario de nombres que en principio no se sabría bien relacionar con el finado (desde na Johana Blanch, que a la sazón se encontraba enferma en su casa, hasta el ama de cría de su hermano, pasando por Llorenç Palau y Peret Mas, o por Francesca, viuda de un peletero). Entre todos ellos, destaca la presencia de Joan Reixac, Pere Bonora y Gonçal Sarrià, a quien también se considera allegados y se tiene previsto vestir de gramalla y capuchón de duelo. Cuando después se van especificando las cantidades de dinero destinadas a cada cual, emergen varias relaciones de dependencia económica y de servicio: *na* Jacmeta, que también debía vestir cota y manto negros,

resulta ser la sirvienta de Garcia; Peret Mas, que recibe una herencia equivalente a la de Jacmeta, y que está en casa de Garcia, debió ser también un doméstico. Diferente es el caso de Llorenç Palau, también residente en el domicilio, a quien el presbítero lega cien libras por sus servicios, además de varios enseres. Garcia contempla dejarle, por si quisiera ser presbítero, su breviario, su diurnal y un *Manipulus Clericorum*¹⁵⁹⁵. Además, le encomienda que ayude a sus albaceas en el cumplimiento de sus disposiciones testamentarias. La elevada cantidad de dinero que Garcia asigna a Palau, su preocupación por el futuro del joven y el interés por involucrarlo en la ejecución de su testamento, hacen pensar en una relación que no debió ser sólo de servicio (o al menos, no sólo de servicio doméstico): Llorenç Palau tal vez asistió a Garcia en la gestión de sus múltiples negocios y transacciones, quedándole una respetable herencia en compensación por estos trabajos. Hay que apuntar, asimismo, que tras las donaciones a instituciones religiosas, Palau es el primer particular que encabeza el reparto del patrimonio del presbítero. Después, *na* Jacmeta, Peret Mas y el cuchillero Andreu Çabater recibirán entre cien y doscientos sueldos (los dos primeros en función de su condición de sirvientes en casa de Garcia; el tercero '*per amor de Deu*'), seguidos de una extensa lista de personas que percibirán cincuenta sueldos, entre las que se cuenta Gonçal Sarrià. *Na* Joana Blanch cierra esta nómina de individuos que, no siendo familia, fueron considerados familiares. La mujer, en el momento de la redacción del testamento, se encontraba enferma en casa del presbítero; éste dispone que le sean dadas las cosas que tiene allí, y que son de su propiedad. Además, pide que no le sea requerida, mientras viva, una deuda de tres mil sueldos que tenía contraída con él (los albaceas de Garcia sí podrán exigir, tras la muerte de la deudora, esta cantidad). Por último, estipula que su hermana Clara destine cincuenta sueldos de las diez libras que iba a cobrar anualmente para socorrer a Joana en su manutención. La monja recibiría también un salterio vernáculo en pergamino, un crucifijo de madera

¹⁵⁹⁵ Se trata de una especie de manual de clérigos muy popular a fines de la Edad Media. Aparece frecuentemente en inventarios de eclesiásticos en el siglo XV: cfr. Josep Antoni IGLESIAS I FONSECA. *Llibres i lectors a la Barcelona del segle XV. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1475)* [tesis doctoral leída en la Universitat Autònoma de Barcelona en 1996], p.83.

y una verónica de Cristo. Jacme Garcia, hermano de Andreu, podría disponer libremente del *Summa de Collationis* [sic]¹⁵⁹⁶, así como de otros libros.

Tras la mención de la clarisa y el franciscano se inicia la lista de parientes a los que Andreu Garcia deja dinero. Uno a uno, van emergiendo los apellidos de las familias con las que el presbítero estaba emparentado: Corts, Jordà, Sarsola, Ferriol, Centelles, Sist... Francí Sarsola era señor de Jérica. Tal vez esta circunstancia pudo estar relacionada con la intervención de Garcia en el contrato del retablo de San Miguel, encargado a Miquel Alcanyís por Bertomeu Terol, clérigo de esa localidad. Hay, de todos modos, indicios mucho más evidentes que vinculan el origen familiar del presbítero con la comisión de obras. Varios antepasados suyos instituyeron beneficios eclesiásticos que generaron, a la postre, el encargo de trabajos artísticos por parte del testador. Tal y como se ha apuntado con anterioridad, el bisabuelo de Garcia, Bernat Çanou, había fundado el beneficio de San Bernardo en la Catedral, del que el mismo presbítero era titular. Por eso, entre sus mandas testamentarias está la dotación de la capilla con un cáliz y una patena de plata dorada (ambos deben tener los emblemas de Çanou y de Garcia; además el cáliz debía estar decorado con esmaltes de la Piedad, la Virgen y San Bernardo), un misal, y varias vestiduras litúrgicas. También se prevee la renovación del ajuar del beneficio del Espíritu Santo, instituido en la iglesia de Santa Catalina por Pere Jordà, abuelo de Garcia (se harían cáliz y patena de plata dorada de cierto peso, misal y retablo). Por último, se dejan varios paños a la capilla de San Joaquín y Santa Ana de la iglesia de San Martín, cuyo beneficio probablemente había dotado el padre de Andreu, Ferran Garcia (en el testamento se hace referencia a un beneficio perpetuo en dicha parroquia fundado por éste, pero no se lo relaciona directamente con la capilla de San Joaquín y Santa Ana). Además de todos estos encargos, relacionados con el embellecimiento de espacios sagrados patrocinados por su familia, Andreu Garcia quiere que sea terminada una de las dos capillas empezadas en Valldecris -asunto sobre el que ya ha tratado con el prior y con el monje Guillem Jordà-, y que se haga un retablo bajo la advocación de San Andrés, Santa Úrsula y Santa María Egipciaca, según una traza que él mismo ha dibujado.

¹⁵⁹⁶ Es, probablemente, el '*Summa Collationis*' de '*Johannis Gallensis*' que aparece en el inventario: esto es, el *Communiloquium* o *Summa collationum* del franciscano Juan de Gales, un manual para clérigos y predicadores bien conocido en la Corona de Aragón en esos años. Cfr. Albert G. HAUFI VALLS. *Eiximenis, Joan de Salisbury i Joan de Gal·les*. Barcelona (Publicacions de l'Abadia de Montserrat), 1992; vid. también IGLESIAS I FONSECA. *Llibres i lectors...*, p.153, nota 507.

La triple advocación es fácilmente explicable a partir de lo que hasta aquí se conoce del presbítero: no sólo su madre –enterrada en el mismo cementerio de Valldecrist– se llamaba Úrsula, sino también muchas otras mujeres de la familia Jordà, de la que tal vez era miembro igualmente el monje con el que Garcia pacta la terminación de la capilla; Santa María Egipciaca era una figura a la que el testador tenía particular devoción, como ya se ha expuesto antes (huelga reiterar los argumentos que refrendan esta afirmación); San Andrés fue incluido como titular por motivos bien evidentes. El hecho, unido al detalle con el que se planifica la ejecución del mueble (el mismo comitente da una traza), hace pensar que verdaderamente la capilla fue concebida como un exvoto funerario que Andreu Garcia pensaba entregar a un monasterio al que se sentía especialmente próximo (el particular vínculo que unía a Garcia con la orden cartujana será objeto de análisis algo después; debe descartarse que la capilla fuera un espacio de enterramiento, ya que en el testamento se dice explícitamente que el presbítero recibirá sepultura en el cementerio de la Cartuja).

La concreción de los encargos artísticos promovidos en este testamento es todavía una incógnita. En principio, los albaceas, ayudados tal vez por Llorenç Palau, serían los responsables de llevar a término estas mandas, aunque resulta difícil creer, dado el perfil de Garcia, que éste dejara que otros decidieran sobre una cuestión a la que precisamente él era tan sensible, cuando en otros asuntos hizo referencia a varios memoriales que pensaba escribir en los que detallaría más por menudo cómo debía ejecutarse determinada disposición. En cualquier caso, los contactos del presbítero con lo más granado de la menestralía artística es un hecho indiscutible, así como su probada solvencia como mediador en las comisiones hechas por clientes de prestigio. Por si esto fuera poco, en el inventario de sus bienes se registran varios albaranes en los que figura una nutrida nómina de artistas a los que prestó dinero, probablemente mediante la carga de un censal (entre ellos, destacan particularmente los plateros¹⁵⁹⁷). Además, Garcia deja ya al final de sus últimas voluntades –tras las gratificaciones a los albaceas y el reparto de algunos libros–, a Joan Reixac y a Pere Bonora *‘los papers e altres mostres que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres’*, cuyo reparto

¹⁵⁹⁷ Se cita a Mondo de Molins, Francesc Riba, Gaspar Teixidor, Bonanat Armengol, Jaume Esteve, Joan Agulló, Domingo Goçalbo, Joan Pereç, Vicent Adrover, un operario apellidado Martí y la viuda de Capellades, además de otros plateros cuyo nombre resulta ilegible por el mal estado del protocolo.

ordenaría el mismo testador mediante un escrito que pensaba redactar con posterioridad. A pesar de que ya se ha hecho referencia a estos dibujos y figuras en los capítulos dedicados a la *mostra* y a los repertorios de oficio, merece la pena volver a evocar esta parte del testamento para sugerir que tal vez los misales de los beneficios de San Bernardo y el Espíritu Santo se encomendaron a Bonora, y los dos retablos –el del Espíritu Santo y el de Valldecris- a Reixac. El precio de los misales (trescientos sueldos el de la Catedral, y doscientos sueldos el de Santa Catalina) y el del retablo del Espíritu Santo (1500 sueldos) son acordes con la calidad del comitente, sin ser excesivos. No se conocen datos sobre el presupuesto destinado a las obras de Valldecris, aunque el perfil del promotor hace pensar en que sería una cantidad no menor a la reservada para los templos ciudadanos. Que García cumplió una función parecida a la de un mentor en la actividad profesional de Joan Reixac es una circunstancia conocida desde hace tiempo¹⁵⁹⁸. Los encargos que recibió el pintor por mediación del presbítero fueron numerosos, y al menos uno de ellos tuvo como destino la cartuja de Portaceli (en 1439 García paga a Reixac un paño y una pintura para el monasterio de Serra¹⁵⁹⁹). Sorprendentemente, no está documentada ninguna comisión para Valldecris que implique a ambos de forma directa. Por supuesto, el retablo mayor de la iglesia cartujana, conservado en parte en el Museo Catedralicio de Segorbe, y considerado –al menos la tabla central- una obra de Reixac iniciada hacia 1454¹⁶⁰⁰, difícilmente podría explicarse sin la intervención de Andreu García, aunque no ha sido posible probar documentalmente este extremo. A pesar de que el pintor comienza tal vez su trabajo dos años después del óbito del eclesiástico, resulta tentador ver la influencia

¹⁵⁹⁸ Vid. de nuevo FERRE I PUERTO. “Trajectòria vital de Joan Reixac...”; GARCÍA MARSILLA. “La demanda i el gust artístic a València...”; y GÓMEZ-FERRER LOZANO. “Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach...”.

¹⁵⁹⁹ CERVERÓ GOMIS. “Pintores valentinos...” (1972), p.50. FUSTER SERRA. *Legado artístico...*, p.148.

¹⁶⁰⁰ El cronista del monasterio Fray Joaquín Vivas es quien, en su *Historia de la Fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo* (obra compilada en 1775), da noticia de que las antiguas pinturas del retablo eran de ‘Juan de Exarch’, quien las había contratado por 300 florines en 1454 [la obra de Vivas fue publicada por Enrique DÍAZ MANTECA en “Para el estudio de la historia de Vall de Crist. El manuscrito de la Fundación de Joaquín Vivas”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXVII (1991), pp. 85-126; la mención a las pinturas, en p.114]. Recientemente, la unidad del retablo ha sido puesta en entredicho por David Montolio, quien apuntaba la posibilidad de que al menos algunas de las tablas del conjunto proviniesen en realidad del convento de San Blas de Segorbe. Josep Ferre, a quien se agradece aquí su aclaración sobre el asunto [correo electrónico del 1/3/2013], ha estudiado exhaustivamente la pieza, y se inclina por no desechar la hipótesis primera que consideraba las pinturas como un conjunto relacionado con el altar mayor de Valldecris.

de Garcia en la promotora del retablo, Úrsula¹⁶⁰¹, prima hermana suya y esposa de Francesc Sarsola (así es citada ésta en el testamento de 1450, en el que se le destinan cien sueldos). De todas formas, las noticias que relacionan a la pariente del eclesiástico con la obra apuntan que el autor de la misma fue ‘Juan Roiz de Moros’, y no Reixac.

Los vínculos de Andreu Garcia con la orden cartuja van mucho más allá de su mediación eventual en el encargo de trabajos artísticos para Portaceli o Valldecris. Como ya se ha señalado antes, el clérigo escoge su sepultura en el cementerio de este último monasterio, disponiendo ser enterrado con el hábito de la orden. Apunta también que Francesc Maresme, prior de la Gran Cartuja, a quien califica de *‘pare e senyor meu’*, le ha concedido la gracia del monacato. Además, los albaceas deben mandar a Chartreux un correo con la noticia del fallecimiento de Garcia. Y en efecto, así se hizo, porque en una de las *Chartae* de la orden, correspondiente al Capítulo General de 1453, consta el óbito en los términos siguientes:

*‘Spectabilis et deuotus dominus, Dominus Andreas Garcia, sacerdos Magne Valencie, promotor fidelis & diligens executor negociorum Domus Maioris Cartusie matris nostre et nostri Capituli Generalis, qui per xxij annos sine adminiculo alicuius spendii temporalis cum magno feruore ac zelo contemplatione Ordinis laborauit, tamquam bene meritus habet per totum Ordinem nostrum plenum cum Psalteriis monachatum. Cuius obitus dies scribantur in kalendariis conuentualibus domorum Ordinis sub xijja Nouembris.’*¹⁶⁰²

En su testamento, Garcia ya explica que era procurador de la Gran Cartuja, y que no quería emolumento alguno por sus trabajos. La noticia anterior sirve para añadir, además, que desempeñó esta función durante veintitrés años (comenzaría pues en 1429), un periodo notablemente largo que tal vez se explique mediante la

¹⁶⁰¹ J. M.^a PÉREZ MARTÍN. “Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecriso (Altura, Castellón)”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol.12, n.º36 (1936), pp. 254-255, nota I.

¹⁶⁰² James HOGG. “The Valencian Charterhouses in the *Chartae* of the Carthusian General Chapter, 1272-1658”, en James HOGG, Alain GIRARD y Daniel LE BLÉVEC (eds). *Les cartoixes valencianes [Analecta Cartusiana, 208]*. Valencia (Universitat Salzburg - Ajuntament del Puig), 2004, vol. I, pp. 25 y 79. Es Hogg quien incluye en su artículo la transcripci3n del documento.

particular relación del presbítero con Francesc Maresme, Prior General desde 1437 y cercano al gobierno de la orden desde algún tiempo antes (fue coadjutor del General anterior, Guillaume de Lamotte, y su representante en el concilio cismático de Basilea)¹⁶⁰³. En cualquier caso, los albaceas encuentran en el domicilio del presbítero gran cantidad de dinero que pertenece a la Gran Cartuja¹⁶⁰⁴ (más de 60000 sueldos), y que responde a pagas de los años 1445, 1446, 1447, 1448, 1449 y 1451. Además de esto, en casa del fallecido hay otros documentos que probablemente podrían relacionarse con esta administración de los bienes de la Gran Cartuja. Por ejemplo, se encuentra un albarán en el que consta que en mayo de 1452 Garcia recibe de manos del monje Joan de Nea veinte libras que había pagado el alamin de Serra. Debe hacerse una escueta referencia en este punto a la figura de Nea, un ‘volcánico converso’ (así ha sido definido por la historiografía¹⁶⁰⁵) muy activo en el entorno de la corte aragonesa¹⁶⁰⁶ y cercano colaborador de Maresme, que estuvo detrás de las fundaciones cartujas de Montealegre¹⁶⁰⁷ y la Anunciata, efímero cenobio en las cercanías de la ciudad de Valencia, patrocinado por Jaume Perfeta y habitado sólo entre 1442 y 1445¹⁶⁰⁸. No es posible saber qué implicación tuvo Garcia en este proyecto, aunque con seguridad estuvo al tanto, a través de Nea y como procurador de la Gran Cartuja, de sus vicisitudes. Finalmente, antes de dar por concluida la revisión de los lazos que unieron a Andreu Garcia con los cartujos, resta volver brevemente a su relación con Francesc

¹⁶⁰³ Silvio CHIABERTO. “La certosa de *Porta Coeli* durante il periodo medievale e gli annalisti non spagnoli secenteschi”, en James HOGG, Alain GIRARD y Daniel LE BLÉVEC (eds). *Les cartoixes valencianes [Analecta Cartusiana, 208]*. Valencia (Universitat Salzburg - Ajuntament del Puig), 2004, vol. II, p.193. Sobre Maresme, vid. también Albert FERRER ORTS. “Entre la fe i el deure: el paper de les cartoixes valencianes en els assumptes de la Corona d’Aragó entre les acaballes del S.XIV i les primeries del S.XV”, en Beatriu NAVARRO I BUENAVENTURA (edición al cuidado de). *Entre el Compromis de Casp i la Constitución de Cadis [Actes de les IV Jornades d’Art i Història. Xàtiva, 2, 3 i 4 d’agost de 2012]*. Xàtiva (Ulleye), 2013, pp. 23-67 (esp. pp. 33-42).

¹⁶⁰⁴ En una caja de nogal forrada de tela que se encontraba en la habitación de Garcia los albaceas encuentran cinco sacos de canamo y una bolsa de cuero blanca en los que se guardaba el dinero, junto con sus correspondientes albaranes.

¹⁶⁰⁵ CHIABERTO. “La certosa de *Porta Coeli*...”, p.193.

¹⁶⁰⁶ Vid. FERRER ORTS. “Entre la fe i el deure...”, pp. 48-51.

¹⁶⁰⁷ Ibidem. Cfr. además Manuel MEDARDE SAGRERA. “La cartuja de Santa María de Montealegre, y su relación a lo largo de seis siglos con las cartujas valencianas de *Porta Coeli*, *Val de Christ*, *Val d’Espirit*, *Ara Christi*, *Via Coeli* y Benifaa”, en James HOGG, Alain GIRARD y Daniel LE BLÉVEC (eds). *Les cartoixes valencianes [Analecta Cartusiana, 208]*. Valencia (Universitat Salzburg - Ajuntament del Puig), 2004, vol. II, p.48.

¹⁶⁰⁸ Enrique MARTÍN GIMENO y Ma José SANTOLAYA OCHANDO. “Tipología de la cartuja de Valdecrist y de otras cartujas valencianas”, en Josep Marí GÓMEZ LOZANO (coord.). *La Cartuja de Valdecrist (1405-2005). VI Centenario del inicio de la Obra Mayor*. S.l. (Fundación Mutua Segorbina-Instituto de Cultura del Alto Palancia), 2008, p.258.

Maresme. Debió tratarse de un vínculo significativamente fuerte, a juzgar por la consideración con la que el primero trata al segundo en su testamento. Tal vez ambos pudieron conocerse en Portaceli, cartuja en la que profesa Maresme en 1402, aunque hay indicios que apuntan tal vez a un parentesco: en el inventario del presbítero muerto en 1452 se registran un banco para tener cirios con las señales de Maresme y de Garcia, y dos paños con los mismos emblemas. Es arduo explicar esto sin pensar en una relación familiar. Por otro lado, se sabe que Maresme fundó una capilla en Valldecris (la de San Antonio o del Santísimo Cristo)¹⁶⁰⁹, pudiendo constituir este encargo, caso de que fuera anterior a 1450, un modelo a imitar para Garcia en lo que a promoción artística se refiere.

La afinidad de Andreu Garcia con la orden cartuja es bien evidente: gestiona los asuntos de la *Grande Chartreuse* durante largo tiempo sin retribución alguna, escoge su sepultura en Valldecris, y antes de morir recibe la gracia del monacato por parte de Maresme. Son conocidas las manifestaciones de esta sintonía, aunque no sus causas, que podrían encontrarse tanto en una relación personal cercana con un miembro eminente de la Orden como en una particular simpatía espiritual. La revisión del inventario del eclesiástico evidencia su interés por las artes figurativas, como ya se ha comentado por extenso en capítulos anteriores¹⁶¹⁰, pero también una religiosidad bien definida, explicitada en su biblioteca. Sumando libros, opúsculos y obras de devoción, los escritos que los albaceas encontraron en el domicilio de Garcia rondan los setenta ejemplares. Casi todos se concentran en la habitación del finado y, sobre todo, en un pequeño estudio anexo a dicha cámara. La diversidad de títulos es considerable, aunque podría hacerse una clasificación somera en tres apartados: el primero de ellos incluiría Sagradas Escrituras, manuales litúrgicos y libros de devoción; el segundo, tratados teológicos y guías de predicación; y el tercero, obras propias de una

¹⁶⁰⁹ MARTÍN GIMENO y SANTOLAYA OCHANDO. “Tipología de la cartuja de Valldecris y de otras cartujas valencianas”, p.292.

¹⁶¹⁰ La figura del hombre de Iglesia interesado en las artes plásticas no era infrecuente: recuérdense los presbíteros que trabajaron en los preparativos de la entrada de Martín el Humano, así como la personalidad de *frare* Gabriel Carbonell, citado en el testamento de Gonçal Sarrià como ‘*ermità de la casa dels beguins de València*’ (ALIAGA. *Els Peris...*, p.238), y quien, por cierto, concurre a la almoneda de los bienes de Garcia, comprando dos piedras de toque y varios frascos el 2 de diciembre de 1452 (APPV, n°1107, Ambrosi Alegret). El inventario de Carbonell, muerto en 1477, ha sido exhumado por Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, y en él se cuentan un cuadernillo de muestras, varios libros y diversas imágenes piadosas (GARCÍA MARSILLA. “La demanda i el gust artístic a València...”, p.58).

formación en artes. En lo que respecta al primer grupo, además de dos Biblias que se adivinan de alguna riqueza y están ‘*en lo apartament pus secret que es dins la dita cambra*’ junto a otros volúmenes, se registran una misa de la Virgen encuadrada con otras oraciones y salmos, un ‘*rubriquet*’ (que sería una rúbrica –una compilación de normas sobre cómo deben efectuarse las ceremonias religiosas-, copiada en un libro de poco tamaño), el *Psalterium alias laudatorium* de Eiximenis, un pequeño volumen que incluye el oficio de difuntos y el de la Virgen (el primero en papel, y el segundo en pergamino), unas Horas de la Virgen, la *Expositio de Ordine Missae* del dominico Guillem Anglés¹⁶¹¹, un *Manipulus Clericorum*, un milagro de un maestro en Teología, un libro titulado ‘*Angela de Fulguio*’ (probablemente, el *Memorial* de Angela da Foligno, o sus *Instrucciones*), una Vida de San Francisco, un salterio, unas Horas de la Virgen ‘*de la menoritat*’, un breviario y un diurnal del obispado de Valencia, un *Flors Sanctorum*, varios cuadernillos de ‘*devociions*’ y un volumen facticio que contiene el ‘*Contemptus mundi*’. Los tratados de Teología y los manuales de predicación son si cabe más abundantes, aunque la identificación de alguno de ellos presenta dificultades, debido al mal estado del protocolo: junto a un pequeño libro en pergamino cuyo título (fragmentario) es ‘*De divinis docmatibus*’ (tal vez una obra atribuida a San Agustín, *De dogmatibus ecclesiasticis*), Garcia poseía la ‘*recomandatio*’ de San Anselmo, el *De Miseria Humanae Conditionis* de Inocencio III, un tratado sobre la triple vía del Pseudo-Dionisio Areopagita, un *De Contemplatione* (probablemente una obra lulliana), el *Repertorium Morale* de Petrus Berchorius en tres volúmenes, las *Moralitates* de Roberto Holcot (una colección de *exempla* para predicadores), varios documentos de Francesc Eiximenis de los que no se especifica su naturaleza, la *Apologia Pauperum* de San Buenaventura, un libro de sermones dominicales de Eiximenis, partes del *Cristià*, el *Cercapou*, una *Suma de vicis* (tal vez la *Summa de vitiis et virtutibus* del franciscano Guillelmus Peraldus, o la de Laurent d’Orléans), el *Scala Dei* (citado como ‘*libre de mestre Francesc Eiximenez a la regna*’), un cuadernillo de pergamino titulado ‘*lo primer de creure fermament en un sol Deu*’, un *Libellus de Virginitate* (de autor incierto, pudiendo atribuirse tanto a San Jerónimo como a San Ildefonso, entre otros), dos *Ars*

¹⁶¹¹ Cfr. Albert HAUF I VALLS. “La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna”, en VVAA. *1490. En el umbral de la Modernidad. El Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*. Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1993, vol. I, pp. 494-495.

Moriendi, un *De Natura Angelica*, un '*speculum ugonis*' (tal vez el *Speculum Ecclesiae* de Hugo de San Caro), varios tratados sobre la venida del Anticristo (muy probablemente uno de ellos sería el *De adventu Antichristi* de Arnau de Vilanova), la '*Bartholina*' (la *Summa Casus Conscientiae*, compilada por el franciscano Bartolomeo da Pisa), varios escritos de San Buenaventura y de San Jerónimo (de este último, *De vitis Apostolorum*), la *Summa Collationum* de Juan de Gales, el *Mons Contemplationis* de Jean Gerson, un libro '*super meditationes arbore vite de Bonaventura*' (el *Lignum Vitae* de San Buenaventura), una *Imago Vitae* (probablemente el *Soliloquium de quatuor mentalibus exercitiis quod dicitur Imago Vitae* de San Buenaventura), y diversos cuadernos sobre cómo orar, así como sobre los artículos de la Fe. Por último, el presbítero atesoró en su casa obras de retórica, notas de gramática, un libro de lógica, la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, un '*liber de secretis philosophie artis*' (probablemente una obra de Llull) y un *Catón* en un volumen facticio.

En conjunto, los libros de Andreu Garcia remiten a una formación teológica bastante sólida, y a una espiritualidad tan particular como común en Valencia en la primera mitad del siglo XV, claramente cercana al franciscanismo observante (protegido y patrocinado en esos años por la misma María de Castilla¹⁶¹²), con abundantes puntos de contacto con las doctrinas lulista y arnaldista, y con los escritos de Eiximenis¹⁶¹³. En función de su interés por los títulos de San Anselmo, San Buenaventura y Gerson, Garcia parece inclinado a la oración afectiva y a la plegaria-meditación¹⁶¹⁴ (en el inventario, de hecho, hay un *De meditatione*), tendencia claramente explícita en la abundancia de escritos de Francesc Eiximenis que conservaba: el *Psalterium alias Laudatorium*, un libro de sermones

¹⁶¹² Cfr. Albert HAUF I VALLS. "Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc", en VVAA. *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva (Ajuntament de Xàtiva), 1995, vol. II, p.120.

¹⁶¹³ Vid. sobre esto, HAUF I VALLS. "La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna", p.489: '[...] rica espiritualidad que durante la Edad Media floreció en los reinos hispánicos, y en especial en aquellos más expuestos al contacto con las nuevas corrientes llegadas del exterior y directamente vinculados a Italia: o sea los países que integraban la antigua Corona de Aragón. Asensio, con un excelente tino basado en su gran dominio de la materia, apostó con especial énfasis por la influencia de movimientos como el lulismo, el arnaldismo y en general los relacionados con los franciscanos de tendencia más o menos espiritual, insinuando una posible cadena que uniría desde la orilla italiana a Pedro Juan Olivi y Ubertino de Cassale con Francesc Eiximenis, el franciscano gerundense arraigado en Valencia que murió en los albores del siglo XV siendo Patriarca de Jerusalén y obispo de Elna.

¹⁶¹⁴ Cfr. Albert HAUF I VALLS. "Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)". *Anales Valencinos*, n°48 (1998), p.265.

dominicales, el *Scala Dei*, partes del *Cristià*, y un *Cercapou*¹⁶¹⁵. El registro de una obra de Angela da Foligno refuerza esta idea de contemplación basada en el sentimiento, esta vez con el apoyo del diario místico (o las *Instrucciones*) de la Beata umbra¹⁶¹⁶. Además, los *Ars Moriendi*, los tratados sobre la venida del Anticristo (alguno de ellos tal vez de Arnau de Vilanova), los eventuales libros de Llull (*De Meditatione* y *De secretis philosophie artis*) y dos volúmenes como el *De Miseria Humanae Conditionis* y el *Contemptus Mundi*, confirman que Garcia estuvo cerca del franciscanismo joaquinista tan activo en esos años en la Corona de Aragón¹⁶¹⁷. La comparación con otras bibliotecas de eclesiásticos que datan del mismo periodo (censadas la mayoría en inventarios post-mortem) puede ayudar a poner los libros de Garcia en contexto. De estas bibliotecas, estudiadas por M^a Rosario Ferrer Gimeno en su tesis doctoral¹⁶¹⁸, sólo hay una que excede en número de ejemplares a la de Garcia, situándose el resto muy por debajo de estos dos casos¹⁶¹⁹. Se trata de los 108 libros que se venden en la almoneda de los bienes de Francesc Mestre, párroco de Castelló de Xàtiva¹⁶²⁰. La subasta se celebró en enero de 1450, y a ella concurrió el propio Andreu Garcia, comprando por dieciséis sueldos y seis dineros la obra de Angela da Foligno que aparece en su inventario dos años después¹⁶²¹, así como un *Breviloquium* de San Buenaventura¹⁶²² (por otra parte, probablemente no era la primera vez que Garcia recurría a este medio para hacerse con algún volumen: en las cubiertas de su *De divinis docmatibus* y de su *De Miseria Humanae Conditionis* podía leerse ‘d’en Pere Ribera notari’). En

¹⁶¹⁵ HAUF I VALLS. “La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna”, p.501: el autor indica que el abad montserratino Dom Baraut considera a Eiximenis acertadamente ‘como uno de los precursores de la *Devotio Moderna* y de sus métodos en España’.

¹⁶¹⁶ Vid. el capítulo correspondiente del estupendo libro de Victoria CIRLOT y Blanca GARÍ. *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*. Madrid (Siruela), 2008.

¹⁶¹⁷ José POU I MARTÍ (O.F.M.). *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Alicante (Instituto de Cultura ‘Juan Gil-Albert’), 1996. Vid. también HAUF I VALLS, Albert. “Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d’Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc”, en VVAA. *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva (Ajuntament de Xàtiva), 1995, vol. II, pp. 101-138.

¹⁶¹⁸ M^a Rosario FERRER GIMENO. *La lectura en Valencia (1416-1474): una aproximación histórica* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 1993].

¹⁶¹⁹ *Ibidem*, pp. 130-133.

¹⁶²⁰ *Ibidem*, p.132.

¹⁶²¹ *Ibidem*, p.443 (doc.43): “Item, hun altre libre, en latí, de talla de full comú, appellat: Angela, de Fulgino, scrit en paper ab cubertes engrutades, en aluda vermella, ha squizades, ab dos botons, a mossen Andreu Garcia, prevere, XVI sous, VI diners”.

¹⁶²² *Ibidem*: “Item, hun altre libre, appellat Breviloquium, Bonaventura, a mossen Andreu Garcia prevere, X sous”.

general, los títulos que aparecen como propiedad de presbíteros y canónigos¹⁶²³ están relacionados con la liturgia, la patrística y autores como Eiximenis¹⁶²⁴ o Buenaventura (Antoni Riera, por ejemplo, sacerdote beneficiado en la Catedral, en su testamento de 1434 declara tener un misal, un breviario, un diurnal, un *Flors Sanctorum*, y ‘los meus libre de Bonaventura e de Angela’¹⁶²⁵). Además, se citan frecuentemente obras que poseía Garcia: el *Flors Sanctorum*, la *Consolación* de Boecio, el *Speculum Ecclesie*, la *Natura Angelica* o la *Expositio de Ordine Missae* de Guillem Anglés¹⁶²⁶.

Antes de dar por concluido este breve retrato de Andreu Garcia, construido a partir de la documentación que se refiere a su persona, es oportuno hacer alusión a sus más que probables vínculos con los beguinos de Valencia. Hay argumentos razonablemente sólidos que así lo señalarían: en primer lugar, el presbítero pudo tener obras de Arnau de Vilanova y de Llull (Vilanova ha sido señalado repetidas veces como el mentor del movimiento beguino en la ciudad¹⁶²⁷, y en la biblioteca del Hospital de Beguinos de registra un *De contemplatione*, existiendo además teorías que apuntan a la existencia de una primera escuela lulista valenciana en esa misma institución¹⁶²⁸); siguiendo con lecturas afines, Garcia poseía una *Suma de vicis* que cabría identificar con la *Summa de vitiis et virtutibus* de Laurent d’Orléans, uno de los títulos predilectos de la comunidad beguina, según el inquisidor Bernat Guui¹⁶²⁹; por otra parte, el eclesiástico considera especialmente a las ‘*repenedides*’ o ‘*dones*

¹⁶²³ Ibidem, p.140 (sobre los canónigos, en concreto).

¹⁶²⁴ Ibidem, p.306 (sobre el éxito de los escritos de Eiximenis en el estamento eclesiástico).

¹⁶²⁵ Ibidem, p.147.

¹⁶²⁶ Vid. en la tesis de FERRER GIMENO, los documentos 17 (inventario de Berenguer Vidal, presbítero rector de Guadalest y beneficiado en la Catedral, fechado en 1436), 21 (inventario de Joan Lopiç, párroco de Silla, fechado en 1437), 35 (inventario de Francesc d’Aries, canónigo y preósito de la Catedral, fechado en 1444), 43 (almoneda de los bienes de Francesc Mestre, párroco de Castelló de Xàtiva, fechada en 1450) y 52 (inventario de Martín Domínguez, presbítero, fechado en 1452). Añádase a este listado el inventario del canónigo Pere d’Artés, llevado a término en noviembre de 1440, en el no que aparecen, excepción hecha de obras litúrgicas, libros identificables con los de Garcia [vid. Curt J. WITTLIN. “Testament i inventari del canonge valencià Pere d’Artés (†1440)”, en Antoni FERRANDO (ed.). *Miscel·lània Sanchis Guarner [Biblioteca ‘Abat Oliba’, 110]*. Valencia (Universitat de València-Publicacions de l’Abadia de Montserrat), 1992, vol. III, pp. 459-480].

¹⁶²⁷ HAUF I VALLS. “La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna”, pp. 491-492: “Arnau era, como es sabido, el mentor espiritual de los beguinos valencianos y no podemos dejar de recordar la importancia de un centro como la ‘casa e spital de la verge Maria dels beguins de la insigne ciutat de València’ [...]”. Cfr. también, y sobre todo, Agustín RUBIO VELA; Mateu RODRIGO LIZONDO. “Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres”. *Miscel·lània Sanchis Guarner, I [Quaderns de Filologia]* (1984), pp. 329 y 334.

¹⁶²⁸ RUBIO VELA y RODRIGO LIZONDO. “Els beguins...”, pp. 334-336.

¹⁶²⁹ RUBIO VELA y RODRIGO LIZONDO. “Els beguins...”, p.335.

de penitència' en su testamento, dejándoles cincuenta libras (este establecimiento de reforma para mujeres pecadoras había sido fundado por una beguina en 1345, y probablemente seguía bajo el patrocinio de la Tercera Orden de San Francisco un siglo después¹⁶³⁰); asimismo, en el inventario de 1452 consta *'un vestiment de beguina vell per açotar'*, tal vez perteneciente a una de las numerosas herencias que Garcia tuvo que gestionar; por último, el pintor Gonçal Sarrià, con quien el presbítero tenía una relación notablemente cercana, fallece en 1451 en el Hospital de Beguinos, dejando a Gabriel Carbonell, ermitaño de la casa, varios enseres, y actuando el mismo Garcia como albacea y ejecutor de esta manda testamentaria¹⁶³¹.

En suma, *mossèn Andreu Garcia* se perfila como una figura bastante más compleja de lo que en principio se podía prever: nacido en una familia perteneciente a la oligarquía ciudadana, la plegaria meditativa y la lectura de obras teológicamente complejas pudo formar parte de su actividad cotidiana; asimismo, se relacionó frecuentemente con cartujos, franciscanos observantes y, probablemente, beguinos. Todo esto fue compatible, además, con la práctica del dibujo, el trato con menestrales y el interés por el arte en general, circunstancias que tal vez también se concitaron en otros religiosos que aparecen con frecuencia en la documentación, carentes todavía del relieve y la definición que han podido restituirse al presbítero -muerto también monje- que expiró en noviembre de 1452.

¹⁶³⁰ RUBIO VELA y RODRIGO LIZONDO. "Els beguins...", p.330.

¹⁶³¹ ALIAGA. *Els Peris...*, pp. 237-239.

11. CONCLUSIONS

After finishing this investigation, the transmission of knowledge in artistic trades in Valencia between 1370 and 1450 has shown to be a more rewarding field of study than expected. Given the depth of the object of this work and the multiplicity of perspectives to approach the subject, there is an initial risk of dispersion or fragmentation of the ideas. The chapters in which this thesis is divided, besides having internal coherence, define a reasonably solid structure, thereby the above mentioned risk is avoided. On the other hand, these conclusions do not intend to be a compendium or summary of virtues of precedent pages, nor a systematic review of the possible achievements found in those. They are a synthesis of the main ideas that arose through the development of the work now ending and a reflection of the fields still to explore in relation to the subject.

The first chapter, which looks into apprenticeship in the workshop, begins with the examination of a documentary typology often considered the main -when not the only- source of information about the artisan formation: “*la carta d’afermament*” (apprenticeship contract). In that regard it has been especially useful Pierre Bonnassie’s renowned investigation about the work environment in Barcelona in the late 15th Century¹⁶³². It clearly reveals how specific this type of registers are and the wide spectrum of learning processes existing outside of any written formalization. At the same time, a special effort has been made to clear up the frequent confusion between “*afermament*” and apprenticeship, systematically identifying both terms, when they are not strictly synonyms. The first is a service agreement which may or may not include the teaching of a craft, therefore it cannot be understood that the youngster committing to follow his employer’s orders will also be professionally trained, unless there is a direct mention of verbs referring to an apprenticeship, such as “*addiscere*” or “*docere*”. On the other hand, the phenomenon of the training in the workshop is given a sociological approach. Such phenomenon is seen as the quintessential formula to renew the craftsmen’s class. Besides, the apprentices are identified as a specific group in the organization of the work. In this sense, it has not been possible to clearly specify the profile of the

¹⁶³² Pierre BONNASSIE. *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*. Barcelona (CSIC), 1975.

teacher. Although mastery is frequently quoted in the documentation, it is elusive from a historiographical point of view, being difficult to determine its responsibilities beyond contracting work and leading the workshop. That is the reason why it might be very interesting to compare the landscape seen in the notary documentation with the diorama projected by the workshop constitutions, most of which are subsequent to the period under study, with the exception of silversmithing and construction. They are both different types of registers, the former being the ones in which everyday practice is reflected, whereas the second type of documents, apart from beginning afterwards, implies laws and restrictions on previous realities. Even though, comparison between these two categories of documents is appropriated, as legally valid papers witnessed by a notary are nearly the only source of reliable information about the times prior to professional regulations.

The training in a family workshop is a circumstance that receives special attention in this chapter: to which extent the sons of the craftsmen followed their parent's trade and if this fact had any influence on their success. The cases in which there is a family tradition usually do not go beyond the second generation of workers. It is very interesting to learn that the descendants of renowned artisans were trained in other arts, or leave the more productive and closer cell to learn in other places -see, as an example, the legal procedures established by the Valencian silversmith Pere Cortés in order to have his son trained in goldsmithing in Barcelona¹⁶³³. It has also been noticed the importance of the duties carried out by the "*pare d'òrfens*" as a mediator and responsible for the *afermament* of the more unfortunate youth¹⁶³⁴: orphanage was seen as a form of poverty and helplessness, and therefore as a clear factor of social exclusion; domestic service or apprenticeship of a craft were seen as an effective way to neutralize that risk. This reveals that for the most vulnerable, sometimes social integration came exercising a productive activity. After all, it was an effective way to distribute the workforce that also allowed the charity of the wealthiest in the city, since the care of the orphans was an attribution of a benefic institution specifically linked to the mercantile group.

¹⁶³³ APPV, Joan d'Artigues, number 21509, January 3rd, 1423.

¹⁶³⁴ Agustín RUBIO VELA. "Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos". *Revista d'Història Medieval*, n°1 (1990), pp. 111-153.

In this first chapter devoted to the apprenticeship in the workshop, the next subject revised is a circumstance apparently common: the journey of some youngster away from his place of origin to receive training in a given craft. At this point, an important question arises regarding the subject of this thesis: if the apprenticeship of a craft is considered in many studies as a mainly conservative process, the question is what meaning the apprentices' mobility may have had. In other words: what they were looking for abroad, when theoretically there were no substantial differences in training at different places. This idea contrasts with medieval society, which is mainly defined by its particularism.

The answer must start with two confirmations. The first is very simple: if the learning system in the workshop –based on two points, the early introduction into the job market and the adaptation of the teachings to the capacity of the young man–, remained for so long, it is because it was especially effective, not because the virtual curriculum transmitted remained unchanged for centuries. The second proof is the special relevance of this kind of journeys in an environment as evolving as the artistic market was in Valencia between 1370 and 1450. Certainly, the apprenticeship of a craft was a common activity in the city before that chronology, therefore not being a novelty in itself between the last quarter of the 14th century and mid 15th. What is interesting to note is the reflection about the role of artistic teaching as a novelty transference factor. To attempt to answer these questions it is unavoidable to turn to documentary sources which, besides the *cartes d'affermament* (where we find the birthplace of the apprentice), present serious limitations. It is very difficult to trace the journeys in the archives and, when identified, it becomes very hard to find its purpose. According to Valencian archives, the geographical radius of origin for the apprentices' results, regarding both the common artisan workshop and more specifically the art workshop, is quite limited. Segorbe, Nules and Altea are places named in the previously unknown documentation provided in this thesis and they add up to the centers found in published documentation, which are: Cullera, Jérica, Alcublas, Riola and Castillo de Garcimuñoz. The list enlarges significantly when the information about already trained workers is taken into account, as they seem to come from a wider environment. Obviously, the appropriate following task is to revise the notary funds in other locations, probable destinations of youngsters arriving from Valencia

looking for a craft. It is known the presence of Valencian apprentices in Barcelona or Mallorca, but very little is known about their success outside the borders of the Crown of Aragon. A circumstance that has been noticed is the high frequency of cases where the foreign apprentices contracted their training themselves. In fact, this is the same idea found in the chapter dedicated to travels: it is logical to think that a connection with a local artist would ease settling in an unknown market. The same could be said regarding foreign masters: the signature of training contracts by some of them suggests the necessity to having registered a workshop to be able to accept assignments. This may be the case, already thoroughly studied, of the two agreements of this kind signed by Esteve Rovira in 1389, both with foreign painters¹⁶³⁵. In the same sense, it is unavoidable to wonder where these “*cartes d’afermament*” linking the best workers of the International Gothic –not only from painters- are, most of them arriving from abroad. The apprenticeship contracts from Pere Nicolau, Starnina, Marçal de Sas or Esteve Rovira, if they ever existed, were certainly signed away from Valencia, being then –once again- the research in archives in Catalonia, Florence and other places, the only way to investigate. On the other hand, it is important to note the perplexity raised by the limited documentation about teaching of distinguished workers such as Starnina or Sas, outside the explicit recognition by the local authorities to the latter in 1410¹⁶³⁶.

The apprenticeship in the workshop has also been examined, as announced in previous paragraphs, from a sociological point of view: sometimes such agreements could as well be an effective tool for social promotion. It is clear that these deals implied a mutual selection process, by both master and apprentice, more or less constrained by pressing economic necessity or the fluctuations of a job market that sometimes demanded urgent increase of manpower. For sure, integration in a successful enterprise would be very important in the later professional fortune for the young prospect. A clear example of this is found in the Valencian documentation which is analyzed in detail in this research: the two lawsuits that took place between July 1408 and November 1409, interposed by Jaume Mateu at the “*Justícia Civil*” (Civil Court) in Valencia in relation to his uncle Pere Nicolau’s will, who was probably murdered. The trial shows several sides of

¹⁶³⁵ COMPANY et alii. *Documents...*, I, pp. 322-323.

¹⁶³⁶ TOLOSA et alii. *Documents...*, III, p.247.

the artistic work which are usually hidden to historiography: the witnesses summoned by both parts (Mateu and Gonçal Peris, who was appointed as the deceased goods' curator by the Court of *Justícia*) reveal numerous data about economic promotion in the workshop, professional credit and the circumstances of the craftsmanship, aside from isolated information usually found in archive researches. Nicolau, not only left material goods to his nephew, but he also seems to have intended to arrange this one's marriage and pass on some of his work, which would, consequently, make Mateu be known as a good master. Although this series of documents are especially enlightening, since it accounts for some promotion systems in craftsmanship, also arouses basically a reflection and two questions. The first of the questions deals with the reason for Peris to get involved in an issue that would bring him disastrous economic consequences; the second deals with Jaume Mateu's profile, which is quite disconcerting, judging from the contrast between his professional documented work -which is scanty in regard to retablos- and his significant economical and social trajectory. This thesis brings up some unpublished documents that might help to do a deeper analysis on the subject: two retablo contracts (El Cuervo¹⁶³⁷, and Cañete¹⁶³⁸) and an apprenticeship contract¹⁶³⁹. Besides all the above, it is important to bring attention to the strong discretionary component that regulated salaries and work conditions in the painting trade: although the workers that testify in the procedures essentially agree, each and every one of them constantly refers to "what's usual".

From different perspectives, apprenticeship in the workshop remains as a basic way for knowledge transference and as the main possibility to reproduce the workshop's group. However, different forms of agreement between the youngsters and the master have been identified and also the incidence of the family links and the learning travels have been investigated. It has been confirmed, as well, a significant homogeneity of habits related to artisan apprenticeship in the different territories of the Crown of Aragon, which is probably extensible to a wider area.

¹⁶³⁷ APPV, Joan d'Artigues, n°21509, January 8th, 1416.

¹⁶³⁸ APPV, Lluís Guerau, n°27184, December 9th, 1424. The document was assigned to Carme Llanes, who incorporated it to her doctoral thesis [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, pp. 486-491; transcription on p.632 (doc.203)].

¹⁶³⁹ APPV, Pere Todo, n°25742, March 8th, 1428. Carme Llanes also includes the document in her thesis [LLANES I DOMINGO. *L'obrador de Pere Nicolau...*, p.637 (doc. 222)].

The second chapter of this thesis addresses imitation and improvement of a model in notary documentation starting from the references to “*mostres*” (samples) and existing works. The pages dedicated to the “*mostra*” examine thoroughly the wide variety of object and designs described under that name. Some unpublished examples are provided of its use; the contract for a cloth embroidery in which Joan Reixac provides the model¹⁶⁴⁰, and the claim of the sample of a tabernacle by a stonemason to a colleague who at that time was in Orihuela¹⁶⁴¹, are particularly interesting. The use of a “*mostra*”, in the wide sense that now we know the term had, was common in almost all the artistic trades: painting, miniatures, wood carving, stone and alabaster sculpture, embroidery, glasswork, gold and silversmithing, and architecture. All the renowned painters in the Valencian scene between 1370 and 1450 worked with “*mostres*”. Personalities who are known to have been important at the time, such as Marçal de Sas, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Miquel Alcanyís, Gonçal Sarriá, Lluís Dalmau or Joan Reixac, drew, suggested or had to adapt regularly in their works to previous designs, being those their own or handed by the contracting party. Sas, Dalmau and Reixac are paid specifically to provide models that would be reinterpreted by other hands. All the examples of preserved “*mostres*” relate to the contracting of altar pieces, except the gothic pinnacle property of the Valencia City Council. The lack of detail in the traces and the almost nonexistence of figures in this drawings lead to think that formal poorness might be a common and intrinsic feature to all the samples. Nevertheless, there are documentary data which refute the latter, since there are references to polychrome painted parchments or paper carefully preserved (another good example are the architectural presentation drawings, which can also be considered samples). Then, the “*mostra*” was not always the summary draft that can be found in a notary protocol. Occasionally, it worked as an exceptional vehicle of communication between author and client who were contracted separately and entrusted to the best. Its use and preservation is scrupulously stipulated in the work agreement. It was, all in all, an active element in the transmission of the artistic knowledge.

¹⁶⁴⁰ ARV, *Protocolos*, Vicent Çaera, n° 2411, April 12th 1441.

¹⁶⁴¹ APPV, Lluís Masquefa, n° 22198, March 26th 1444.

The reference to another work is the other significant means for the client to control the assignment, being then, as the “*mostra*” is, a clear visual reference for the artist. Initially, this kind of models may seem to accept fewer variations than a previous design specially prepared for a specific assignment. However, its extraordinary survival throughout time is explained by its efficacy as a way to define the appearance of an artistic task, it is more easily adaptable than it seems to be at first. This idea is better understood when the concept of copy for that era is explained: it is a conscious attempt to improve and perfect the sample. Therefore, quoting and emulation were used in the intellectual process; in the case of artistic tasks, there still seems to be some objections to shift from concepts which were valid during other historical moments, such as individual creativity, to be able to concentrate on values associated with repetition and imitation). Consequently, the allusion to other work means is a proposition to compare to and, occasionally, to improve. The particular reasons why a piece was chosen as a reference are usually not specified in the documentation, although it is clear that, far from involving a simple mimetic action, the choice and suggestion of a specific work as a model from which to make another product implied a previous process of observation and assessment of different possibilities. Finally, it must be pointed out that, although sometimes it is said otherwise, the reference to other works in the agreement is not an element of standardization, but an absolute distinction. The same as the display of the client’s coat of arms or the hiring of a specific author that not every promoter might have been able to pay for. This distinction factor is not exclusive of the big metropolitan enterprises; it also affects to more modest assignments, although the territory par excellence of this meta-language is the Cathedral.

The third chapter of this thesis addresses the visual references which the artist had at his disposal to develop his work. Actually, the study is divided in two parts: one dedicated to the analysis of the documentary trace of workshop repertoires, and another devoted to the review of the preserved examples. It goes without saying that the reflection about the subject is important, since the communication vehicles for creativity between the 13th and 15th centuries were, essentially outside the written production (there is evidence of a constant use of manuals and notebooks throughout the whole Middle Ages, but there is no coded trade knowledge in form of treatise to acquire the necessary abilities to carry out an

artistic trade: this kind of non codified knowledge, and therefore not transferrable in writing, has been described by historiography as “tacit”). After the analysis of the references to formal catalogues in documentation from Valencia dated between 1370 and 1450 (from transcriptions but also from unpublished data), it is surprising the limited attention dedicated to drawings and “*mostres*” in the sources, and the symbolic price that these items reached in the auctions of many artists’ inheritance. On the other hand, there is no record of a will in which the subject is mentioned, nor is there any single inventory from any of the great retablo painters of the International Gothic in Valencia, except for Bertomeu Baró, who belongs to a latter generation. Judging by the low price of the drawings and models in the auctions, this prolonged silence of the archives may seem to have a logical explanation: the objects on sale could have been just the remains of what the inheritors got, and as a consequence the most interesting part of the properties have remained invisible to historiography, since it had already been given to its new owners. The documents that can account for a possible transaction regarding tools or workshop repertoires are not only wills and inventories, but also donations, sales or confiscations, although the most substantial details are provided by inventories. This thesis provides five unpublished registries analyzed in detail: the census of goods belonging to the silversmith Pascual de Muntalbà¹⁶⁴², his son’s, also a silversmith, Nicolau Montalbà¹⁶⁴³, another one from the “*bancaier*” (coat of arms embroider) García Gonçalves¹⁶⁴⁴, from the illuminator Jaume del Calbo¹⁶⁴⁵ and, mainly, the one from the presbyter Andreu Garcia¹⁶⁴⁶. The last list of belongings is an exceptional document: besides metal tips, brushes and other painting items, there have also been found “*papers the pintura*” (painting papers), drawn tablets, designs and a good number of boards disposed as a book of two or more pages in which a whole collection of human types is represented. The appearance of such peculiar portfolios, sometimes preserved in boxes, can be evoked through some European preserved examples: at the Pierpont Morgan New York Library, at the Kunsthistorisches Museum and at the State Library of Berlin. On the other hand, these physiognomic studies have been linked to three busts at the bottom of the

¹⁶⁴² APPV, n° 22593, Joan de Plasencia, 13th April 1419.

¹⁶⁴³ APPV, n° 20707, Ambròs Alegret, 16th July 1439.

¹⁶⁴⁴ APPV, n° 27187, Lluís Guerau, 17th February 1429.

¹⁶⁴⁵ ARV, *Protocolos*, n°3235, Jaume Ferrando, 23th June 1439.

¹⁶⁴⁶ APPV, n°1107, Ambrosi Alegret, 13th, 14th, 15th and 16th November 1452.

Centenar de la Ploma altarpiece. Finally, the finding among other items, that Berenger Mateu left as a guarantee for a loan to Garcia, of a half a figure in paper and drawn by quill “by the hand of Johannes” has led to a reflection about the influence of the Flemish painting in the artistic environment in Valencia and about the real possibility that indeed it might be a work signed by Jan van Eyck.

Once reviewed the documentary traces that prove the use or existence of workshop catalogues, the material evidences which report about the subject have also been reviewed: there are evidences of the use of patterns in different figures attributed to Gonçal Sarria’s workshop, reflectographies that show the underlying drawing of some Valencian retablos, the previous design to the embroidery on an altar front at Benassal, the drawing notebook preserved at the Uffizi (ascribed to an itinerant artist who worked during the two first decades of the 15th century and who had been in contact with the paintings being done in Valencia at the time), and the exams book of the silversmith guild of the city, afterwards. In addition, other pieces coming from other territories of the Crown of Aragón (essentially from Catalonia: two pieces that had been part of a glasswork table from the Girona Art Museum, the drawings found in the reverse of the retablo in Sant Pere de Púbol, and in the traces at the back of some panels attributed to the Vergós workshop) which have helped to put in context the pieces connected to Valencia. After reviewing these examples, a section is devoted to the monographic study of the book of the Uffizzi. This has ended up being a codicological cohesive whole, in which drawings made by very different artists are inextricably bound. Consequently, any theory about these designs should refer to a context in which artists with very different backgrounds cooperate. It could be said that the researcher comes across truly “foundling” drawings, since they are anonymous, have no determined geographical precedence; and also nomadic, since it seems they travelled. After reestablishing the critical and complex fortune of the book, the main and elusive author of the design (aside from a more purely Italian style painters) has been attributed many identities: Gonçal Peris, Jacques Coene, Marçal de Sas or Miquel Alcanyís are the artists that could be behind this unknown painter. Anyway, this thesis is not so much focused on the subject of the authorship as on the value of the drawing book as a whole, as indisputable evidence of contact between Valencian painting with foreign art. Given its undeniable cohesion as a volume, it is the most definitive evidence of the foreign

component in this area of the artistic trade in Valencia, as well as indelible trace of the transmission of models in International Gothic.

Inside this extensive chapter alluding to workshop repertoires there is a section on architecture drawing, which diverges from the rest of the design due to its specific nature and difficulties. These drawings are made, most of the time, to project a building or solve a building problem. In other occasions they are presentation designs to show the promoter of the work what the final result will be, or regular models, in the sense of natural size templates. They often are a practical geometry exercise derived from receipts and procedures that might be labeled as “workshop catalogues”. Ultimately, they are tangible evidence of the use of a wide and structured knowledge but not transmitted thorough treatises but through the word, the solution of graphic exercises on perishable materials and the work on site. It has to be noted that in many cases these drawings have been difficult to understand because they lack of any context and formulas to help understanding the development of the shapes, the explanation being that the designs can only be interpreted though Descriptive Geometry instead of the Euclidean, taught at the “*quadrivium*”.

The examples of architectonic drawings preserved in the area close to Valencia are the sketch of the bell tower of Sant Feliu of Girona, the ground plan drawn on parchment of the Tortosa Cathedral, the draft of a pinnacle on paper probably intended for the *Seu Vella* in Lerida, and the presentation design of the Barcelona Cathedral façade, attributable to Carlí Gautier. As a whole, these traces form an image that consists of the practice of architecture in the Crown of Aragon between 1368 and 1408, a period particularly dynamic in masonry throughout the cities already mentioned, Valencia included. These and other samples on paper or parchment were part of a wide series of designs of diverse nature, occasionally paid by the promoter (who had ordered them), scale drawings, useful as a work tool, and sometimes preserved as part of the contractual documentation or the patrimony of a given institution. The authors of these drafts stood out from the rest of the craftsmen because of their knowledge of the art of the trace, achieved through a very determined learning process with its own rules: the advanced age of the apprentice (older than average), the short length, and the handing over of the tools at the end of the agreed length of the teaching. This short cycle formation appears

to be a sort of specialization which qualified the apprentice to measure “*a raho del compass*” (complex calculations with the compass) and to define geometrically a strong and beautiful building.

These stonemasons extended their knowledge of the model to skills which today could be related with sculpture, something perfectly coherent with the absolute control over geometry on any surface, in architecture or ornaments. At the same time, they visited other stone workshops and knew how to use drawing as a true way of transmission for the professional knowledge. In that regard, it is proposed the possibility that Andreu Julià might actually have directed, through designs which Bernat Dalguaire would be able to interpret, the work of Tortosa Cathedral from Valencia, where he was committed to the beginning of the work of the bell tower of La Seu. Finally, this thesis uncovers the wills of Francesc Canals¹⁶⁴⁷ and Martí Llobet¹⁶⁴⁸, two of the most known master builders, in which, oddly enough, are no dispositions directly linked with their professions.

This chapter about workshop catalogues ends on a short reflection about the notion of copy, natural observation and mimetic drawing as means of artistic learning. Valuable contributions about the first subject, mostly by Inès Villela-Petit¹⁶⁴⁹, which dissociate the ideas of conceptual novelty and artistic quality -so linked in contemporary Art History-, and define copy as a conscious way of improvement and renovation. In regard to natural observation, it has been possible to track some evidences which link to the interest on reproduction of reality by certain commissioners and to the use of tridimensional models (specifically, the letters by Juan I to his emissary the viscount of Roda asking him to send a painter who could paint portraits, and mentions by San Vicente Ferrer in some of his sermons to figurines used by painters, as well as the references in Andreu Garcia's will to plaster cast, copper and wax figures which should be distributed between Joan Reixac and Pere Bonora). And last, the copy in learning is a process that has been understood after several considerations: first, drawing is the base to any didactic process in any given artistic trade and a basic element in the transmission of the professional knowledge. It is important to remember that any exercise to learn to draw took place in the workshop, where conditions now considered essential for

¹⁶⁴⁷ APPV, Lluís Despuig, n°22028, 20th April 1439.

¹⁶⁴⁸ APPV, Lluís Despuig, n°22028, 15th July 1439.

¹⁶⁴⁹ VILLELA-PETIT. *Le gothique international*, pp. 37-38.

a significant learning were the norm. In that context, the copy of examples is not a repetitive and senseless action anymore, but a significant stage in the beginnings of a professional career, the success of which depended on the effort of the apprentice on this task.

After the study of the visual references within reach for the artists, the basis of the link between memory, vision and artistic practice is a subject that had to be addressed in this thesis, since the mentioned concept is key to the comprehensive understanding of the transmission of knowledge. The basis mentioned above is the importance of inventiveness and artifice for the artisan work. In order to compose an image which met these qualities, an artist had to count on a good repertoire of models, acquired through the compilation of drawings but also -and mainly- through the registry in the memory of suitable forms as references for the initial process of a work. Design notebooks would then be an “artificial memory” of sorts which complemented the image *thesaurus* and knowledge acquired by the artist through mnemonics, understood as a set of mechanisms helping the artist to recall useful knowledge in manual labors, in the form of proverbs and sayings which concentrated the necessary knowledge to solve specific problems. It is possible to find a rare sample of mnemonics applied to the transmission of artisan knowledge in the part of Simón García’s manuscript attributed to Rodrigo Gil de Hontañón¹⁶⁵⁰, which includes a drawing comparing the proportions of the ribs in different vaults to the hand proportions.

This brief -but unavoidable- excursus is followed by another independent section that finds accommodation in this investigation, referred to links between theatre performances and painting. The contact points between one and the others are obvious: there is a fundamental identity of iconographic episodes, promoters and artists taking part in some assignments or others. Additionally, both theater and painting experience similar splendor during the same chronologic window, and, although they have different roots, they share a common language: figurative language. This theoretical reflection is complemented with the analysis of a particular case: the preparations for Martín el Humano’s entrance to Valencia, dated between the springs of 1401 and 1402. The inspection of the documentation relating this project shows aspects of the artistic trade usually not found on

¹⁶⁵⁰ NAVARRO FAJARDO. *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana...*, pp. 144-145.

registries, such as workers salaries fluctuations, labor conflicts, the price of materials or the progress pace of the works. Being this a big civil enterprise, financed by local authorities and directed by the Santalínia brothers, Joan Llobet and the Çaera brothers, the best active artists in Valencia at the beginning of the 15th century were recruited. Not only are Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris or Pere Nicolau registered, but also it is possible to quote the renowned embroider artist Gil Sagra, or the master builder Joan del Poyo. Therefore, all of them worked together in the same place, during a defined lapse of time, fact that is especially important for this thesis subject.

Big projects promoted by the City (royal entrances, Corpus Christi procession), or the Cathedral (the painting of the main chapel's vault, for example) were very important in the circulation of the artistic knowledge. This joint effort in specific jobs is also very common in lower profile assignments. A paradigmatic indicator is the order for retablos, where numerous cases are documented in which two or more painters appear as authors. Particularly, the coupling Nicolau-Sas has shown to be especially active, contributing with a third example of cooperation between the two artists which adds up to the previous two known examples, dated around 1400¹⁶⁵¹. It is a receipt so Peirona Llançol's inheritance executors could pay a considerably expensive previously ordered altar piece and associated to a client belonging to the urban oligarchy. It is possible to confirm, beyond these temporary associations to confront particular jobs or the subcontracting of parts of the work, the creation of different companies among workers, the object of which often sometimes is the settling of a foreign worker in the city, or the repayment of a loan among members of the society. In other occasions, the terms of the agreement clearly state that the object was the knowledge that one of the two parts had: a good example is the company established in 1429 between Martí Llobet and Mahomat Ferriç¹⁶⁵² for the right of exploitation of stone in Godella municipal district. Ferriç, a Muslim from Mislata, provided three quarries of his own, and his prospection capacity to find more deposits; Llobet provided capital and tools. Needless to say, collaborations among workers also were developed in projects involving different

¹⁶⁵¹ APPV, n°25322, Pere Bigueran, 1st April 1416 (it is a registry related to the management of Peirona Llançol's inheritance, where several previous documents are mentioned, among them one alluding to the assignment to Nicolau and Sas).

¹⁶⁵² ARV, *Protocolos*, n°1898, Andreu de Puignijà, 11th May 1429.

trades: complex structures, such as a retablo, or a building project, were enterprises which surely favored the line-up of a quite heterogeneous team. Finally, the arbitrations and valuations also may have caused the exchange of knowledge among professionals, although the choice of such judges wouldn't only depend on their technical expertise, but also on personal links established through fame, quotation and clientele.

The journey, an important aspect on the transmission of the artistic knowledge, is a subject found transversally all throughout this thesis and which has already been addressed from different points of view, both in the part analyzing apprenticeship contracts and in the section on model books (remember the Uffizi drawing book) or architecture drawings (names as Guillem Sagrera, Carlí, Antoni Dalmau, Andreu Julià, Bernat D'Alguaire or Pere Balaguer come to mind). Patronymics, statements of residence, safe-conduct passes, attorney's documents, summons, assignments, imports, institution of companies, or more anecdotic documents, such as a wedding arrangement, are data with information about a trip. Beyond the Court, true referee of artistic taste, or the area of influence of big ecclesiastical institutions, existed a workers coming and going, attracted not so much by an explicit call relating a specific assignment but by the possibilities of the expanding market that Valencia was between 1370 and 1450, despite the tribulations suffered by the Kingdom during the first half of the fourteen hundreds (wars, border closings, epidemics, food scarcity). The arrival of much of those men -some of them still unknown to date- is key to the unfolding of the quality of the artistic works in the city, given the fact that those craftsmen brought with them new ways of working and new workshop catalogues which would surely transform the local working methods.

The thesis ends on a short biographical note of the profile of the presbyter Andreu Garcia. The documentation about this character (mainly his will and his goods inventory¹⁶⁵³) reveals the multiplicity of his contacts with the most relevant artists working in the Valencia area during the whole first half of the 15th century, as well as his interest on practicing painting. Moreover, according to his library and his personal links to Francesc Maresme and Joan de Nea, Garcia is defined as a member of the citizen oligarchy in regard to his family, and as a clergyman close to

¹⁶⁵³ The will, at APPV, n^o1118, Ambrosi Alegret, 10th June 1450; the inventory, at APPV, n^o1107, Ambrosi Alegret, 13th, 14th, 15th and 16th November 1452.

Observant Franciscanism and the Carthusian order. The richness and diversity of items related to painting which show up in the inventory of his goods -some of these objects were borrowed from a painter- illustrate with priceless vividness the circulation of the artistic knowledge in Valencia around 1450.

12. BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, James S. "Architectural Practice in the Italian Renaissance". *Journal of the Society of Architectural Historians*, XIII/3 (1955), pp. 3-11.

ACKERMAN, James S. *Origins, imitation, conventions. Representation in the Visual Arts*. Cambridge-Massachusetts (MIT Press), 2002 [especialmente los capítulos "The Origins of Architectural Drawing in the Middle Ages and Renaissance" (pp. 27-65) e "Imitation" (pp. 125-141)].

ALMUNI BALADA, Victòria. *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*. Benicarló (Onada Edicions), 2007, 2 vols.

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir*. Madrid (Blume), 1987.

AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa. "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi (1378-1410)". *Turiasso*, XIV (1998), pp. 71-105.

AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa; CRIADO MAINAR, Jesús. "Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo Internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)". *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 4 (1998), pp. 107-140.

AINSWORTH, Maryan W. "Northern Renaissance Drawings and Underdrawings: A Proposed Method of Study". *Master Drawings*, 27 (1990), pp. 5-38.

AINSWORTH, Maryan W. "Workshop Practice in Early Netherlandish Painting: An Inside View", en AINSWORTH, Maryan W.; CHRISTIANSEN, Keith (eds.). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York, (Yale University Press), 1998, pp. 205-211.

ALCOY I PEDRÒS, Rosa; RUIZ I QUESADA, Francesc. "Pere Lembrí i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del Gòtic Internacional", en PASTOR, Julia; QUEROL, Ernest; RIPOLLÉS, Carles (coord.). *Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos. Morella. Volum I*. Castellón (Diputació de Castelló. Servei de Publicacions), 2000, pp. 381-401.

ALCOY, Rosa. “Derivaciones de un modelo espacio-temporal italianizante en la pintura catalana del siglo XIV”, en ESPANYOL BERTRAN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (coords). *Ve Congrès Espanyol d’Històrica de l’Art*. Barcelona (Edicions Marzo 80), 1987, vol. I, pp. 147-158.

ALEXANDER, Jonathan J. G. “Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts”, en *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions [Studies in History of Art, volume 20]*. Washington (National Gallery of Art), 1989, pp. 61-72.

ALEXANDER, Jonathan J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven-Londres (Yale University Press), 1992.

ALEXANDRE BIDON, Danièle; CLOSSON, Monique. “Scènes de la vie d’artiste au Moyen Âge: outils de travail et vie professionnelle”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 557-575.

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicionsn Alfons el Magnànim), 1996.

ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo (eds). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II [Llibre de l’entrada del rei Martí]*. Valencia (Universitat de València), 2007.

ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco. *Historiografía valenciana: catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memoria, diarios, relaciones, autobiografías etc. inéditas y referentes a la historia del Antiguo Reino de Valencia*. Valencia (La Voz Valenciana), 1919.

ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco. “Cerámica de Paterna: ‘Els socarrats’”. *Archivo de Arte Valenciano*, X (1924), pp. 30-58.

ALOMAR I ESTEVE, Gabriel. “Més sobre el pilar central de l’altar major de la Seu de Mallorca”. *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 44 (1988), pp. 329-330.

ALONSO RUIZ, Begoña; JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *La traça de la iglesia de Sevilla*. Sevilla (Dereçeo), 2008.

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés del siglo XVII*. Madrid (Hermann Blume), 1987.

ALVAR, Carlos; GÓMEZ MORENO, Ángel; GÓMEZ REDONDO, Fernando. *La prosa y el teatro en la Edad Media [Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 3/]*. Madrid (Taurus), 1991, pp. 190-198.

ALLEGRI, Luigi. “El espectáculo en la Edad Media”, en QUIRANTE SANTACRUZ, Luis (ed.). *Teatro y espectáculo en la Edad Media [Actas Festival de Elx 1990]*. Alicante (Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Ajuntament d’Elx), 1992, pp. 21-30.

ALLEGRI, Luigi. “Aproximación a una definición del actor medieval”, en RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media [Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx. Octubre-noviembre de 1992]*. Elche (Generalitat Valenciana, Ajuntament d’Elx, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación de Alicante), 1994, pp. 125-136.

AMELANG, James S. *The Flight of Icarus. Artisan Autobiography in Early Modern Europe*. Stanford (California University Press), 1998.

AMES-LEWIS, Francis. “Drapery ‘Pattern’ Drawings in Ghirlandaio’s Workshop and Ghirlandaio’s Early Apprenticeship”. *The Art Bulletin*, 63 (1981), pp. 49-62.

AMES-LEWIS, Francis. *Drawing in Early Renaissance Italy*. New Haven-Londres (Yale University Press), 1981.

AMES-LEWIS, Francis; WRIGHT, Joanne. *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*. Londres (Victoria and Albert Museum), 1983.

AMES-LEWIS, Francis. “Drawing for panel-painting in trecento Italy. Reflections on workshop practice”. *Apollo*, nº 135 (1992), pp. 353-361.

AMES-LEWIS, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven-Londres (Yale University Press), 2000.

ANDERSON, M. D. *Drama and Imagery in English Medieval Churches*. Cambridge (Cambridge University Press), 1963.

ANGULO, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Spanish Drawings, 1400-1600 [A Corpus of Spanish Drawings, II]*. Londres (Harvey Miller), 1975.

ANÓNIMO. *Rahonament que fan quatre llauradors de la Hora de Valencia al Retor de la sua Població, sobre haver vist la Funció, y Processò del Corpus de dita Ciutat, en lo any passat 1758. En que ù de ells li llig lo Misteri del Rey Herodes, ò de la Degolla, vulgarment dit*. Valencia (Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga), 1759 [edición facsímil de las Librerías París-Valencia, 1980].

APARICI MARTÍ, Joaquín. “El trabajo de los jóvenes en la Edad Media. Contratos de afermament de Vila-real”. *Millars. Espai i història*, 18 (1995), pp. 97-113.

APARICI MARTÍ, Joaquín. *Manufacturas rurales y comercio interior valenciano. Segorbe en el siglo XV* [tesis doctoral leída en la Universitat Jaume I de Cjastellón, 1997].

APARICI MARTÍ, Joaquín. “Artistas-artesanos del Alto Palancia en el siglo XV”. *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 7 (1998), pp. 13-24.

APARICI MARTÍ, Joaquín. “Obra en piedra. Maestros vizcaínos en la Plana de Castelló”. *Millars. Espai i història*, 29 (2006), pp. 113-150.

APARICI MARTÍ, Joaquín; NAVARRO ESPINACH, Germán. “Considerada encara la pocha edat e ignocència... los primeros años de vida para los niños del siglo XV”. *Millars. Espai i història*, 33 (2010), pp. 55-74.

ARAGUAS, Philippe. “Modèle, projet théorique et réalisation: le château de Montaner (XIV siècle)”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 225-234.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2009.

ARENAS ANDÚJAR, Manuel. *Misteri del Rey Herodes del Portalet, vulgo de la Degolla*. Valencia (Ediciones de la Delegación Municipal de Fiestas del Ayuntamiento), 1968.

ASCANI, Valerio. *Il Trecento disegnato: le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*. Roma (Viella), 1997.

AURELL I CARDONA, Jaume; RUBIÉS I MIRABET, Joan-Pau. "Els mercaders catalans i la cultura, de l'Edat Mitjana al Renaixement". *Anuario de Estudios Medievales*, 23 (1993), pp. 221-255.

AZCÁRATE, José M^a de. "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la Corte de Isabel la Católica". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXVII (1971), pp. 201-223.

BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo (ed.). *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis [Fonts Històriques Valencianes, 5]*. Valencia (Universitat de València), 2001.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid (Alianza), 1999.

BALLARDINI, Antonella. "Lo spazio pittorico medievale: studi e prospettive di ricerca", en SINISGALLI, Rocco (ed.). *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Istituto Svizzero di Roma (Roma, 11-14 settembre 1995)*. Fiesole-Firenze (Cadmò), 1998, pp. 281-292.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le miroir: essai sur une légende scientifique. Révélations, science-fiction et fallacies*. París (Elmayan-Le Seuil), 1978.

BARAGLI, Sandra (ed.). *Il Trecento*. Milán (Electa), 2005.

BARRAL I ALTET, Xavier. "Organisation du travail et production en série: les marques de montage du cloître de Subiaco près de Rome", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 93-99.

BATISTA, I. "La escasez de artesanos especializados dificulta la restauración de las Rocas del Corpus Christi". *Las Provincias*, 07/06/2007, p. 21.

BATLLE, Carme. "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (†1408)". *D'Art*, 19 (1993), pp. 85-95.

BAUCELLS I REIG, Josep. “L'estament dels aprenents dels segles XIII i XIV segons els contractes notariais de Barcelona”. *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, V (1978), pp. 85-142.

BAUTIER, Robert-Henri. “Les sources documentaires de l'histoire de l'art médiéval”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 15-27.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford-Nueva York (Oxford University Press), 1988 [edición en castellano: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona (Gustavo Gili), 2000].

BAZZOCCHI, Flavia. “Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli”, en TERÉS, Maria Rosa (coord.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls (Cossetània Edicions - Universitat de Barcelona), 2011, pp. 281-294.

BECHMANN, Roland. *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication [Préface de Jacques Le Goff]*. París (Picard), 1991.

BECK, James. *Jacopo della Quercia*. Nueva York (Columbia University Press), 1991, vol. II, pp. 347-349; 371-379.

BELLINI, Fiora (cat.). *I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti [Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, LI]*. Florencia (Leo S. Olschki Editore), 1978, pp. 9-28 [“Anonimo valenzano”: pp. 9-26, fig. 5-42; “Maestro del Bambino Vispo”: pp. 26-28, fig. 43].

BELLINI, Fiora. “Quattro fogli di taccuino. Anonimo Valenzano (?), 1400-1420” [ficha de catálogo], en CASTELNUOVO, Enrico; ROMANO, Giovanni (edición al cuidado de). *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*. Turín (Stamperia Artistica Nazionale), 1979, pp. 198-201.

BELTRÁN DE HEREDIA, V. “La formación intelectual del clero en España durante los siglos XII, XIII y XIV”. *Revista Española de Teología*, 6 (1946), pp. 311-357.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José (dirs.). *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos* [catálogo]. Valencia (Museo de Bellas Artes de Valencia), 2001.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Londres (Jonathan Cape), 1970 (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” pp. 219-253) [1ªed. 1936].

BERG SOBRE, Judith. *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia (University of Missouri Press), 1989.

BERG SOBRE, Judith; TRAVERS NEWTON, Henry. “Saint Lucy attributed to Gonçal Peris and Workshop Practices in the Early Fifteenth Century Crown of Aragon”, en BARRAL I ALTET, Xavier *et alii*. *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona (Generalitat de Catalunya-Ajuntament de Barcelona), 1998, vol. I, pp. 407-416.

BERLABÉ, Carmen. “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella.”, en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 427-472.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid (CSIC-Instituto ‘Diego Velázquez’), 1980, tomo I.

BERTHELOT, Sandrine; MARIN, Jean-Yves; REY-DELQUÉ, Monique. *Vivre au Moyen Âge. Archéologie du quotidien en Normandie, XIIIe-XVe siècles*. Milán (5 Continents), 2002.

BESSAC, Jean-Claude. “Outils et techniques spécifiques du travail de la Pierre dans l’iconographie médiévale”, en CHAPELOT, Odette; BENOIT, Paul (coord.). *Pierre et métal dans le bâtiment au Moyen Age*. París (Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales), 1985, pp. 169-184.

BIARD, Joël. “Le système des sens dans la philosophie naturelle du XIVe siècle (Jean de Jaudun, Jean Buridan, Blaise de Parme)”. *Micrologus: I cinque sensi*. Turnhout (Brepols), 2002, pp. 335-351.

BINSKI, Paul. *Artesanos medievales. Pintores*. Madrid (Akal), 2000.

BLACKMAN, Christabel. “Conservació i restauració del retaule de Sant Jordi de Jérica”. *Recuperem Patrimoni*, n° 4 (2001), pp. 13-31.

BLEEKE-BYRNE, Gabriele. “The Education of the Painter in the Workshop”, en MULLER, Jeffrey M. (ed.). *The Children of Mercury: the Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Providence (Brown University), 1984, pp. 28-39.

BOFARULL Y SANS, Francisco de A. *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova i la Geltrú (Oliva), 1910.

BOIX, Vicente (prólogo). *Relación y explicación histórica de la Solemne Procesión del Corpus que anualmente se celebra en la ciudad de Valencia* de Manuel CARBONERES. Valencia (Imprenta de José Domenech), 1873.

BOLZONI, Lina. “Il gioco delle immagini. L’arte della memoria dalle origini al Seicento”, en CORSI, Pietro; BOLZONI, Lina (eds.). *La Fabbrica del Pensiero. Dall’Arte della Memoria alle Neuroscienze*. Milán (Electa), 1989, pp. 16-26 (imágenes, pp. 27-61).

BOLZONI, Lina. “The Play of Memory between Words and Images”, en REININIK, W.; STUMPEL, J. (eds.). *Memory and Oblivion: Proceedings of the XXIVth International Congress of the History of Art*. Dordrecht (Kluwer Academic Publishers), 1999, pp. 11-18.

BOLZONI, Lina. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turín (Giulio Einaudi), 2002.

BOLZONI, Lina. “Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento”, en BONFAIT, Olivier (ed.). *La description de l’oeuvre d’art. Du modèle classique aux variations contemporaines [Actes du Colloque; Collection d’Histoire de l’Art de l’Académie de France à Rome]*. París (Somogy), 2004, pp. 3-20.

BOLZONI, Lina. “Macchine per la memoria e per l’invenzione fra Quattro e Cinquecento”, en VENEZIANI, M. (ed.). *Machina. Lessico intellettuale europeo [XI Colloquio Internazionale]*. Florencia (Olschki), 2005, pp. 273-296.

BONNASSIE, Pierre. *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV [Anuario de Estudios Medievales, Anejo 8]*. Barcelona (CSIC), 1975.

BORAU I MORELL, Cristina. “L’ascens social a la Barcelona del s.XIV vist a través dels promotors de capelles de la Seu i de les grans esglésies parroquials”. *Anuario de Estudios Medievales*, 32/2 (2002), pp. 693-722.

BORGHERINI, Malvina. *Disegno e progetto nel cantiere medievale. Esempi toscani del XIV secolo*. Venecia (Marsilio Editori), 2001.

BOUREAU, Alain. “Les cinq sens dans l’anthropologie cognitive franciscaine. De Bonaventure à Jean Peckham et Pierre de Jean Olivi”. *Micrologus*, nº 10 (2002), pp. 277-294.

BRANCA, Vittore (edición al cuidado de). *Mercanti scrittori: ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*. Milán (Rusconi), 1986.

BRENK, Beat. “Originalità e innovazione nell’arte medievale”, en CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (ed.). *Arti e storia nel Medioevo. Tempi, spazi, istituzioni*. Turín (Giulio Einaudi), 2002, vol. I, pp. 6-28.

BRESC-BAUTIER, Geneviève. *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l’oeuvre d’art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*. Roma (École Française de Rome), 1979.

BRESC-BAUTIER, Geneviève. “Artistes et société à Palerme (1300-1460)”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 73-84.

BROWN, Michelle P. “The Modern Medieval Museum”, en RUDOLPH, Conrad (ed.). *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden, MA (Blackwell Publishing), 2008, pp. 639-655.

BRUNELLO, Franco (edición al cuidado de). *De arte illuminandi* [Nápoles, Biblioteca Nacional, ms. XII.E.27]. Vicenza (Neri Pozza Editore), 1992.

BRUNET, Michel. “Le parc d’attractions des Ducs de Bourgogne à Hesdin”. *Revue de l’Art*, 8 (1970), pp. 331-342.

BUCHER, François. “Micro-Architecture as the ‘Idea’ of Gothic Theory and Style”. *Gesta*, 15 (1976), pp. 71-89.

BUCHER, Francis. *Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects*. Nueva York (Abaris Books), 1979, vol. 1.

BUCK, Stephanie. "An Approach to Looking at Eyckian Drawings", en Susan FOISTER, Sue JONES y Delphine COOL (eds.). *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout (Brepols), 2000, pp. 183-195.

BRYSON, Norman. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Londres (Mac Millan), 1983 [edición en castellano: *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid (Alianza), 1991].

BUCHBINDER, Pablo. *Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII) [Cuadernos de Historia Moderna]*. Buenos Aires (Biblos), 1991.

CABRERA, José M^a; GARRIDO, María del Carmen. "Dibujos subyacentes en las obras de Fernando Gallego". *Boletín del Museo del Prado*, tomo II, n^o 4 (enero-abril de 1981), pp. 27-49.

CABRERA GARRIDO, José M^a; GARRIDO PÉREZ, M^a del Carmen. "El dibujo subyacente de las predelas del Retablo Mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia) y del Retablo Mayor de la catedral de Ávila", en VAN SCHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique (eds.). *Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions. [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1982, pp. 152-156, lám. 57-68.

CALKINS, Robert G. "Stages of Execution: Procedures of Illumination as Revealed in an Unfinished Book of Hours". *Gesta*, XVII/1 (1978), pp. 61-67.

CALVO LÓPEZ, José. "Superficies regladas desarrollables y alabeadas en los manuscritos españoles de cantería", en *Re-visión, enfoques en docencia e investigación [Actas del IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica]*. La Coruña (Universidad de La Coruña-Departamento de Representación y Teoría Arquitectónicas), 2002, pp. 337-342.

CALVO LÓPEZ, José; ROS SEMPERE, Marcos. "Los instrumentos de los canteros en la transición del Gótico al Renacimiento", en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid (Sílex), 2011, pp. 417-434.

CAMILLE, Michael. "The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination". *Word and Image*, 1 (1985), pp. 133-148.

CAMILLE, Michael. "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy". *Art History*, vol. 8, nº 1 (1985), pp. 26-49.

CAMILLE, Michael. *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge (Cambridge University Press), 1989 [edición en castellano: *El Ídolo Gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid (Akal), 2000].

CAMILLE, Michael. "The Eye in the Text: Vision in the Illuminated Manuscripts if the Latin Aristotle". *Micrologus*, 6 (1998), pp. 129-145.

CAMILLE, Michael. "Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", en NELSON, Robert S. (ed.). *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge (Cambridge University Press), 2000, pp. 197-223.

CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid (Akal), 2005 [1ª edición: *Gothic Art. Glorious Visions*. Londres (Calmann & King), 1996].

CAMPO, Ana del. "Aproximación a un mapa devocional de Zaragoza en el siglo XIV". *Turiasso*, XVI (2001-2002), pp. 87-143.

CAMPORESI, Piero. "La formazione e la trasmissione del sapere nelle società pastorali e contadine". *Studi d'Historia Agraria*, 5 (1985), pp. 77-89.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente. "Notas sobre la formación sacerdotal en Valencia, desde el siglo XIII al XIX". *Hispania Sacra*, 53-54 (1974), pp.151-179.

CARDINI, Francesco. "Lo specchio e l'enigma. Una nota sugli 'specchi magici' medievali", en BANDINI, Bruno; BARONCELLI, Dedi (eds.). *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*. Rávena (Longo Editore), 1984, pp. 71-103.

CARPO, Mario. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid (Cátedra), 2003, esp. el capítulo III: "Oralidad medieval: discurso y memoria contra escritura y dibujo" (pp. 49-75).

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Valencia (Imprenta del Hijo de F. Vives Mora), 1925.

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge (Cambridge University Press), 1990.

CARRUTHERS, Mary. *The Craft of Thought. Meditation, Rethoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge (Cambridge University Press), 1998.

CARRUTHERS, Mary; ZIOŁOWSKI, Jan M. (eds.). *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 2004.

CASSANELLI, Roberto. “Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell’arte alle soglie della Modernità”, en CASSANELLI, Roberto (ed.). *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*. Milán (Jaca Book), 1998, pp. 7-29 [edición en castellano: Barcelona (Moleiro), 1999].

CASTAÑO I GARCIA, Joan; SANSANO I BELSO, Gabriel (eds.). *Història i Crítica de la Festa d’Elx*. Alicante (Universitat d’Alacant), 1998.

CASTELLANI, Aldo. “Il cantiere medievale: il luogo della commedia dell’arte architettonica”, en DELLA TORRE, Stefano (et alii, eds.). *Magistri d’Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. [Atti del Convegno. Como, 23-26 ottobre 1996]*. Como (Nodo), s.f., pp. 19-30.

CASTELNUOVO, Enrico. “The Artist”, en LE GOFF, Jacques (ed.). *The Medieval World*. Londres (Collins & Brown), 1990, pp. 211-241.

CASTELNUOVO, Enrico. *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell’arte*. Livorno (Sillabe), 2000.

CASTELNUOVO, Enrico (ed.). *Artifex bonus. Il mondo dell’artista medievale*. Roma-Bari (Laterza), 2004.

CASTILLO, Jaume; MARTÍNEZ, Luis Pablo. *Els gremis medievals en les fonts oficials. El fons de Governació del Regne de València en temps d’Alfons el Magnànim (1417-1458)*. Valencia (IVED), 1999.

CÁTEDRA, Pedro M. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid (Gredos), 2005.

CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte*. Madrid (Akal), 2002.

CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte* (edición al cuidado de Fabio Frezzato). Vicenza (Neri Pozza Editore), 2012.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, año XXVII, (1956), pp. 96-121.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana [Segunda Época]*, 45 (1960), pp. 226-257.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana [Segunda Época]*, 48 (1963), pp. 63-156.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana [Segunda Época]*, 49 (1964), pp. 83-136.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, año XXXVI, (1965), pp. 22-26.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, año XXXVII, (1966), pp. 19-30.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, año XXXIX, (1968), pp. 92-98.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice". *Archivo de Arte Valenciano*, año XLII, (1971), pp. 23-36.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice". *Archivo de Arte Valenciano*, año XLIII, (1972), pp. 44-57.

CHAMORRO TRENADO, Miguel Ángel; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "La traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona". *Goya*, 338 (2012), pp. 3-15.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Londres (Penguin Books), 2000.

CHÉDEAU, Catherine. "Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XVe et XVIe siècles: les modèles d'atelier", en

JOUBERT, Fabienne; SANDRON, Dany (eds.). *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du moyen âge en l'honneur d'Anne Prache*. Paris (Université de Paris-Sorbonne), 1999, pp. 487-499.

CHERUBINI, Giovanni. "I lavoratori nell'Italia dei secoli XIII-XV: considerazioni storiografiche e prospettive di ricerca", en VVAA, *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV [Decimo Convegno Internazionale. Pistoia, 9-13 ottobre 1981]*. Pistoia (Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte), 1984, pp. 1-26.

CICCUTO, Marco. "‘Era venuta ne la mente mmia’: visione nella ‘Vita Nuova’ e immagine nel pensiero di Dante", en CICCUTO, Marco (ed.). *Icone della parola*. Módena (Mucchi), 1995, pp. 95-111.

COLDSTREAM, Nicola. *Medieval Architecture*. Oxford (Oxford University Press), 2002, esp. el capítulo 2: "Structure and Design" (pp. 55-81).

COLEMAN, Joyce. *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge (Cambridge University Press), 1996.

COLLETTE, Carolyn P. *Species, Phantasms, and Images. Vision and Medieval Psychology in The Canterbury Tales*. Michigan (The University of Michigan Press), 2000.

COMBLEN-SONKES, M. "Le dessin mecanique chez les primitifs flamands", en HOLLANDERS-FAVART, D.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloques I et II organisés par le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques. 1, 2, 3 novembre 1975-27, 28, 29 septembre 1977]*. Lovaina, (Université Catholique de Louvain), 1979, pp. 44-45, lám. 2 y 3.

COMPAGNA PERRONE CAPANO, Anna Maria. "L'uso del catalano a Napoli", en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1353-1370.

COMPANY I CLIMENT, Ximo. *La pintura hispanoflamenca*. Valencia (Alfons el Magnànim), 1990.

COMPANY, Ximo. *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*. Barcelona (Curial), 1991.

COMPANY I CLIMENT, Ximo. *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*. Lleida (Pagès), 1991, 2 vols.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005.

CONTADINI, Anna. "Artistic Contacts: Current Scholarship and Future Tasks", en BURNETT, Charles; CONTADINI, Anna (eds.). *Warburg Institute Colloquia, 5. Islam and the Italian Renaissance*. Londres (Warburg Institute), 1999, pp. 1-60.

CORBATÓ, Hermenegildo. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkeley (University of California), 1932.

CORNUDELLA, Rafael. "Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón". *Locus Amoenus*, nº10 (2009-2010), pp. 39-62.

CORNUDELLA, Rafael (dir.). *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catálogo de exposición]. Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya), 2012.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia (Ajuntament de València), 2004.

COULTON, G. G. (selección, traducción y notas de). *Life in the Middle Ages*. Cambridge (Cambridge University Press), 1954.

CRISTIANI, Emilio. "Artigiani e salariati nelle prescrizione statutarie", en VVAA, *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV [Decimo Convegno Internazionale. Pistoia, 9-13 ottobre 1981]*. Pistoia (Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte), 1984, pp. 417-429.

CRISTIANI TESTI, Maria Laura. "*Modello e invenzione nel Dugento en el Trecento: da Villard de Honnecourt a Niccola Pisano, da Giotto a Cennino Cennini*", en VVAA. *Studi storici e geografici a cura della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Pisa, 1*. Pisa (Giardini), 1977, pp. 103-242.

CRISTIANI TESTI, Maria Laura. “Essemplo, modelo, natura, fantasia nella cultura artistica toscana del ‘300”. *Critica d’Arte [nuova serie]*, año XLIII, n° 157-159 (1978), pp. 47-72.

CROUZET-PAVAN, Élisabeth. “Una flor del mal: los jóvenes en la Italia medieval (siglos XIII al XV)”, en en LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (dirs.). *Historia de los jóvenes*. Madrid (Taurus), 1996, vol. I, pp. 215-278.

CRUSELLES GÓMEZ, Enrique. *Hombres de negocios y mercaderes bajomedievales valencianos* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 1996].

CRUSELLES GÓMEZ, Enrique. *Los mercaderes de Valencia en la Edad Media (1380-1450)*. Lleida (Milenio), 2001.

CRUSELLES GÓMEZ, José M^a. “Iglesia, clérigos y educación en la Valencia bajomedieval”, en HINOJOSA MONTALVO, José; PRADELLES NADAL, Jesús. *1490. En el umbral de la Modernidad*. Valencia (Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura), 1994, vol. II, pp. 215-226.

CRUSELLES GÓMEZ, José M^a. *Escuela y sociedad en la Valencia bajomedieval*. Valencia (Diputación), 1997.

CUENCA I MONTAGUT, Robert. “L’escriptura àrab en la pintura gòtica”. *Saitabi*, XLIII (1993), pp. 95-112.

CUTLER, Anthony. “Artisti e modelli a Bisanzio”, en CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (ed.). *Arti e storia nel Medioevo. Tempi, spazi, istituzioni*. Turín (Giulio Einaudi), 2002, vol. I, pp. 701-731.

DARROU, Germain. “Les mesures en pierre au Moyen Âge”, en VVAA. *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges d’histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*. Ginebra (Librairie Droz), 1994, pp. 311-327.

DALMASES, Núria de. “La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los Llibres de Passanties”. *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, n° 3 y 4 (octubre de 1977), pp. 5-30.

DALMASES, Núria de. *L’orfebreria* [col. “Conèixer Catalunya”]. Barcelona (Dopesa), 1979, pp. 58-68.

DALMASES, Núria de. “Orfebrería medieval: introducció al seu estudi”, en LLOBREGAT, E.A.; YVARS, J.F. (dirs.). *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I. Valencia (Tres i Quatre), 1986, pp. 242-263.

DALMASES, Núria de. *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi)*. Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), 1992.

DAVIDSON, Clifford. “The Realism of the York Realist and the York Passion”. *Speculum*, vol. 50 (1975), pp. 270-283.

DAVIDSON, Clifford. “The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays”, en MULLER, Gari R. (ed.). *Le théâtre au Moyen Âge [Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Alençon, 11-14 juillet 1977]*. Montréal-Québec (Aurore,Univers), 1981, pp. 45-59.

DAVIDSON, Clifford. “Stage Gesture in Medieval Drama”, en CHIABÒ, M.; DOGLIO, F.; MAYMORE, M. (eds.). *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Viterbo 10-15 Luglio 1983* [separata], pp. 465-478.

DAVIDSON, Clifford (ed.). *Word, Picture, and Spectacle [Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 5]*. Kalamazoo, Michigan (Medieval Institute Publications, Western Michigan University), 1984.

DAVIDSON, Clifford. *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580 [Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 16]*. Kalamazoo, Michigan (Medieval Institute Publications, Western Michigan University), 1991.

DAVIDSON, Clifford (ed.). *Gesture in Medieval Drama and Art*. Kalamazoo, Michigan (Medieval Institute Publications, Western Michigan University), 2001 [esp. DAVIDSON, “Gesture in Medieval British Drama”, pp. 66-127; Jody ENDERS, “Of Miming and Signing: The Dramatic Rhetoric of Gesture”, pp. 1-25; DUMBAR H. OGDEN, “Gesture and Characterization in the Liturgical Drama”, pp. 26-47; BARBARA D. PALMER, “Gestures of Greeting: Annunciations, Sacred and Secular”, pp. 128-157].

DAVIES, Martin (prefacio y notas). *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures*. Londres (National Gallery), 1946.

DAVIS, Michael T. "Science, Technology, and Gothic Architecture". *Avista Forum*, vol. 8, n° 2 (invierno de 1995), pp. 3-6.

DAVIS, Michael T. "On the Drawing Board: Plans of the Clermont Cathedral Terrace", en WU, Nancy Y. *Ad Quadratum. The practical application of geometry in medieval architecture*. Aldershot (Ashgate), 2002, pp. 183-204.

DE BOSQUE, A. *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*. París (Éditions du Temps), 1965.

DE FIORE, Gaspare. *I modelli di disegno nella bottega del Rinascimento*. Milán (Fabbri Editori), 1984.

DE MARCHI, Andrea. "San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión", "Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada", "Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante", "Mujer tocando el rabel", "Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz" [fichas de catálogo], en NATALE, Mauro (comisario). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat.]. Madrid (Fundación Thyssen-Bornemisza), 2001, pp. 161-169.

DE MARCHI, Andrea; LAUREATI, Laura; MOCHI ONORI, Lorenza (ed.). *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*. Milán (Electa), 2006.

DE MEY, Marc. "Late Medieval Optics and Early Renaissance Painting", en SINISGALLI, Rocco (ed.). *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Istituto Svizzero di Roma (Roma, 11-14 settembre 1995)*. Fiesole-Firenze (Cadmò), 1998, pp. 75-84; 356-361.

DEL SERRA, Alfio. "Sodoma a Monteoliveto Maggiore e discussioni su tecniche miste, pigmenti e cartoni (ca. 1505-1508)", en BORSOOK, Eve; SUPERBI GIOFFREDI, Fiorella (eds.). *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*. Florencia (Siliana), 1986, pp. 59-68 (en concreto, intervenciones de Aldo ANGELINI y Ugo PROCACCI).

DELMARCEL, Guy. "L'auteur ou les auteurs en tapisserie. Quelques reflexions critiques", en VAN SCHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique (eds.). *Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture. Contribution*

de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions. [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981]. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1982, pp. 43-48.

DEMONTI, Luigi. "Trenta disegni del 'Maestro dell'altare di Ortenberg' eseguiti durante un suo soggiorno in Italia (Lombardia, Verona, Padova)". *Rivista d'Arte*, XX (1938), pp. 332-354.

DI BICCI, Neri. *Le ricordanze (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475)* [edición al cuidado de Bruno SANTI]. Pisa (Edizioni Marlin), 1976.

DI PASQUALE, Salvatore. "La tecnica costruttiva gotica. Il cantiere. Gli ingegneri del primo Quattrocento nella tecnica costruttiva. Brunelleschi e la cupola di S. Maria del Fiore: una rivoluzione nel panorama della tecnica costruttiva.", en *VVAA. Corsi e seminari di aggiornamento per insegnanti di scuole di ogni ordine e grado sul tema: "La personalità e l'opera di Filippo Brunelleschi nella realtà fiorentina tra il XIV e XV secolo". Firenze, novembre 1977-aprile 1978.* Florencia (s.n.), 1997, pp. 1-29 [separata].

DIJKSTRA, Jellie. "On the Role of Underdrawings and Modeldrawings in the Workshop Production of the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden", en *VEROUGSTRAETE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (eds.). Géographie et chronologie du dessin sous-jacent [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987].* Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1989, pp. 37-53, lám. 8-13.

DODGE, Barbara. "The Role of the Sinopie in the Traini Cycle in the Camposanto, Pisa", en *OS, H.W. van; ASPEREN, J. R. J. van (eds.). La pittura nel XIV e XV secolo; il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte [Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 3].* Bologna (CLUEB), 1983, pp. 125-153.

DOMENGE I MESQUIDA, Joan. "Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)", en *BARCELÓ I CRESPI, Maria (ed.). La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI). IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. Palma, 21, 22 i 23 de novembre*

de 1990. Palma de Mallorca (Institut d'Estudis Baleàrics; Conselleria de Cultura, Educació i Esports; Govern Balear), 1991, pp. 381-198.

DOMENGE I MESQUIDA, Joan. *L'obra de la seu El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Palma de Mallorca (Institut d'Estudis Baleàrics), 1997.

DOMENGE, Joan. "Per una història de l'argenteria a la Mallorca del Gòtic", en VVAA. *Mallorca Gòtica. Barcelona, Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Abril-maig de 1999* [catàleg]. Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya-Govern Balear), 1998, pp. 80-97.

DONOVAN, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto (Pontifical Institute of Mediaeval Studies), 1958.

DURAN I SANPERE, A. "Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo XIV (1933), pp. 393-396.

DURLIAT, Marcel. *L'art en el Regne de Mallorca*. Mallorca (Moll), 1989.

ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona (Lumen), 1997.

EDGERTON, Samuel Y. Jr. *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of Scientific Revolution*. Londres (Cornell University Press), 1991.

EGBERT, Virginia. *The Mediaeval Artist at Work*. Princenton, Nueva Jersey (Princenton University Press), 1967.

EISMAN LASAGA, Carmen. "El bordado artístico en Granada: promotores, clientes, artistas, sistemas de contratación y proceso de realización de las obras", en VVAA. *Patronos, promotores, mecenas y clientes en el arte medieval hispano [Actas del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Murcia, octubre de 1988]*. Murcia (Universidad de Murcia), 1992, vol. I, pp. 59-65.

EIXIMENIS, Francesc (o.f.m.). *Llibre dels Àngels*. [edición crítica al cuidado de Sergi GASCÓN URIS (tesis depositada en la Universitat Autònoma de Barcelona, 1992)].

EIXIMENIS, Francesc (o.f.m.). *Dotzè llibre del Crestià* (2ª parte, 2 vols.). Girona (Col·legi Universitari de Girona-Diputació de Girona), 1987 [edición al cuidado de Curt WITTLIN *et alii*].

ELDREDGE, Laurence M. "The Anatomy of the Eye in the Thirteenth Century. The Transmission of Theory and the Extent of Practical Knowledge". *Micrologus*, V (1997), pp. 145-160.

ELLIOT, John R. *Playing God. Medieval Mysteries on the Modern Stage*. Toronto-Buffalo-Londres (University of Toronto Press), 1989.

EMMERSON, Robin. "Design for mass production: monumental brasses made in London ca. 1420-1485", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 133-171.

EPSTEIN, Stephan R. "Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe". *The Journal of Economic History*, vol. 58, n° 3 (1998), pp. 684-713.

EPSTEIN, Stephan R. "La trasmissione del sapere tecnico artigianale in età premoderna" [Seminario impartido en el Departamento de Historia Medieval de la Universitat de València, 13/02/2004].

ERICKSON, Carolly. *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*. Nueva York (Oxford University Press), 1976.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Âge, XIVe-XVe siècle*. París (Fayard), 2000.

ESPANYOL BERTRAN, Francesca. "El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes", en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española [Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1984]*. Zaragoza (Comité Español de Historia del Arte), 1984, pp. 107-130.

ESPANYOL BERTRAN, Francesca. "La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV). *Cuadernos del Cemyr [Saber y conocimiento en la Edad Media]*, n° 5 (1997), pp. 73-113.

ESPANYOL BERTRAN, Francesca. "Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (S. XIII-XV)", en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de*

gener de 1998]. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 77-127.

ESPANYOL BERTRAN, Francesca. “Los membra disjecta de un coro gótico catalán en el Museo de Cleveland”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, pp. 337-352.

ESPANYOL BERTRAN, Francesca. “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia”, en COSMEN ALONSO, Concepción; HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León (Universidad de León), 2009, pp. 253-294.

ESPANYOL BERTRAN, Francesca. “Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta”. *Studium Medievale*, n^o2 (2009), pp. 185-212.

ESPAÑOL, Francesca. “Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización”. *Anuario de Estudios Medievales*, 39/2 (2009), pp. 963-1001.

ESQUIEU, Yves. “Théâtre liturgique et iconographie: l'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord”. *Cahiers de Fanjeaux*, n^o 28 [*Le décor des églises en France méridionale (XIIIe-miXVe S.*] (1993), pp. 215-231.

FALCÓN PÉREZ, Isabel. “La construcción en Zaragoza en el siglo XV: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados”. *Príncipe de Viana [Homenaje a J. M. Lacarra]*, año XLVII, anejo 3 (1986), pp. 117-143.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1520*. Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1996.

FALOMIR FAUS, Miguel. “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del ‘pintor de corte’ en la España Bajomedieval”. *Boletín de Arte*, n^o17 (1996), pp. 177-195.

FARQUHAR, James Douglas. *Creation and Imitation: The Work of a Fifteenth-Century Manuscript Illuminator*. Fort Lauderdale, Florida (New York University Press), 1976.

FARQUHAR, James Douglas. "Identity in an Anonymous Age: Bruges Manuscript Illuminations and Their Signs". *Viator*, n° 11 (1980), pp. 371-392.

FEDERICI VESCOVINI, Gabriella. "Vision et réalité dans la perspective au XIV e siècle". *Micrologus*, n° V/I (1997), pp. 161-180.

FERGUSON O'MEARA, Carra. "Francesco Petrarca and the Renaissance Idea of Artistic Vision". *Micrologus*, VI (1998), pp. 245-255.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina. "Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes". *Cuadernos del Cemyr [Ciencia y magia en la Edad Media]*, n° 8 (2000), pp. 73-128.

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria. "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales.". *Locus Amoenus*, n° 3 (1997), pp. 40-49.

FERRAN SALVADOR, Vicente. *Capillas y casas gremiales de Valencia*. Valencia (La Gutenberg), 1926.

FERRE I PUERTO, Josep. "Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: Puntualitzacions a l'obra valenciana", en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1681-1686.

FERRE I PUERTO, Josep. "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia", en YARZA, Joaquín; FITE, Francesc (eds.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 419-426.

FERRE I PUERTO, Josep. "Retaule de Sant Jordi de Jérica". *Recuperem Patrimoni*, n°4 (2001), pp. 33-49.

FERRE I PUERTO, Josep. "Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor". *Ars Longa*, n°12 (2003), pp. 27-32.

FERRE I PUERTO, Josep. "Sant Joan Evangelista" [ficha de catálogo], en VVAA. *Els reis Catòlics i la monarquia d'Espanya. Museu del Segle XIX, València*.

Setembre-novembre de 2004. Valencia (Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2004, pp. 477-478.

FERRER, Vicent (Sant). *Sermons de Quaresma*. València (Clàssics Albatros), 1973.

FERRER GIMENO, M^a Rosario. *La lectura en València (1416-1474): una aproximación histórica* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 1993].

FERRER ORTS, Albert. “Entre la fe i el deure: el paper de les cartoixes valencianes en els assumptes de la Corona d’Aragó entre les acaballes del S.XIV i les primeries del S.XV”, en NAVARRO I BUENAVENTURA, Beatriu (edición al cuidado de). *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis [Actes de les IV Jornades d’Art i Història. Xàtiva, 2, 3 i 4 d’agost de 2012]*. Xàtiva (Ulleye), 2013, pp. 23-67.

FERRER VALLS, Teresa. “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”, en BELTRÁN, R.; CANET, J. L.; SIRERA, J. LL. (eds.). *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia (Universitat de València), 1992, pp. 307-322.

FERRER VALLS, Teresa. “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV”, en RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media [Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx. Octubre-noviembre de 1992]*. Elche (Generalitat Valenciana, Ajuntament d’Elx, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación de Alicante), 1994, pp. 145-163.

FERRI, Pasquale Nerino. *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*. Roma (Ministero di Pubblica Istruzione), 1890.

FINALDI, Gabriele; GARRIDO, Carmen (eds.). *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI [El Prado, del 20 de julio al 5 de noviembre de 2006]*. Madrid (Museo Nacional del Prado), 2006.

FITÉ I LLEVOT, Francesc. “Pináculo-Dibujo de la catedral de Lérida” [ficha de catálogo], en AINAUD, Joan *et alii*. *Cataluña Medieval: del 20 de mayo al 10 de agosto, Barcelona, 1992* [catálogo]. Barcelona (Lunwerg), 1992, p. 310.

FITÉ I LLEVOT, Francesc. “Ritual i cerimònia a la seu vella de Lleida: les devocions, aniversaris i fundacions”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma), 2001, pp. 373-390.

FRANCI, Andrea. “Giuliano di Nofri scultore fiorentino”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45/3 (2001), pp. 431-468.

FRANCO MATA, Ángela. “Influencia catalana en el arte sardo del siglo XIV”, pp. 233-248, en en MELONI, M. G.; SCHENA, O. *La Corona d’Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII) [XIV Congresso di Storia della Corona d’Aragona. Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990]*. Cagliari (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici), 1997, vol. V, pp. 233-247.

FRANCO, Tiziana. “La bottega di Pisanello”, en CASSANELLI, Roberto (ed.). *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*. Milán (Jaca Book), 1998, pp. 71-86 [edición en castellano: Barcelona (Moleiro), 1999].

FRANSEN, Bart. “Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra”. *Anales de Historia del Arte*, nº22 (2012), pp. 39-58.

FREIGANG, Christian. “*Solemnus, notabilis et proporcionabilis*. Les expertises de la construction de la cathédrales de Gérone. Réflexions sur le discours architectural au Moyen Âge”, en JOUBERT, Fabienne; SANDRON, Dany (eds.). *Pierre, lumière, couleur: études d’histoire de l’art du moyen âge en l’honneur d’Anne Prache*. París (Université de Paris-Sorbonne), 1999, pp. 385-393.

FREZZATO, Fabio. “Il *Libro dell’Arte* di Cennino Cennini. Metodologia interdisciplinare per lo studio delle fonti. Analisi testuale e indagine storica e tecnico scientifica per un uso aggiornato del trattato”. *Kermes [Storia del Restauro]*, 55 (julio-septiembre de 2004), pp. 39-44.

FRUGONI, Chiara. *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*. Roma (Laterza), 2001.

FUSTER SERRA, Francisco. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico [Analecta Cartusiana, 296]*. Salzburgo (Universität Salzburg), 2012.

GAI, Lucia. "Artigiani e artisti nella società pistoiese del Basso Medioevo. Spunti per una ricerca", en VVAA, *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV [Decimo Convegno Internazionale. Pistoia, 9-13 ottobre 1981]*. Pistoia (Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte), 1984, pp. 225-292.

GALASSI, Maria Clelia. *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*. Nuoro (Ilisso), 1998.

GALDON, Edelmir (coord.). *Món i misteris de la Festa d'Elx*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1986.

GÁLLEGO, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid (Cátedra), 1978.

GALLONI, Paolo. *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*. Bari (Laterza), 1998.

GAMBÚS, Mercedes; MORATA, José. "El arte mallorquín en la época de Alfonso el Magnánimo. Construcción, usos visuales y renovación ideológica", en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1687-1704.

GANDOLFO, Francesco. "Lavoro e lavoratori nelle fonti artistiche", en VVAA, *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV [Decimo Convegno Internazionale. Pistoia, 9-13 ottobre 1981]*. Pistoia (Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte), 1984, pp. 431-464.

GARCÍA-BALLESTER, Luis; McVAUGH, Michael R.; RUBIO-VELA, Agustín. *Medical Licensing and Learning in Fourteenth-Century Valencia [Transactions of the American Philosophical Society, vol. 79, parte 6 (1989)]*. Philadelphia (The American Philosophical Society), 1989.

GARCÍA EDO, Vicente. "La conquista de Valencia" [introducción al *Llibre dels Feyts*]. Valencia, (Vicente García), 1989, pp. 7-69.

GARCÍA GAINZA, María Concepción. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. s.l. (Universidad de Navarra), 1991. 1691-1832.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”. *Ars Longa*, nº 7-8 (1996-1997), pp. 33-47.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)”, en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona. La Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1705-1718.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”. *Recerques*, nº 43 (2001), pp. 163-194.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “La cort d’Alfons el Magnànim i l’univers artístic de la primera meitat del quatre-cents”. *Seu Vella [Anuari d’Història i Cultura, Associació Amics de la Seu Vella de Lleida]*, nº 3 (2001), pp. 13-53.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*. Valencia (Universitat de València), 2002.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “Maestros de ultramar. Artistas italianos y franceses al servicio de la monarquía aragonesa”, en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *XVIII Congrès Internacional d’Història de la Corona d’Aragó (Valencia, 2004) [Actas]*. Valencia (Universitat de València-Fundació Jaume II el Just), 2005, vol. I, pp. 1907-1921.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Art i societat a la València Medieval*. Barcelona-Catarroja (Afers), 2011.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral”. *Catedral de Valencia*, nº9 (2012), pp. 58-61.

GARCÍA MIRALLES, Manuel (o.p.). “La personalidad de Gil Sánchez Muñoz y la solución del Cisma de Occidente”. *Teruel*, nº 12 (1954), pp. 63-122.

GARCÍA MONTERO, Luis. *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Granada (Editorial Don Quijote), 1984.

GARDELLES, Jacques. “Maquettes des effigies de donateurs et de fondateurs”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 67-78.

GARRIDO, María del Carmen; CABRERA, José M^a. “El dibujo subyacente y otros aspectos técnicos de las tablas de Sopetrán”. *Boletín del Museo del Prado*, tomo III, n^o 7 (enero-abril de 1982), pp. 15-31.

GARRIDO, María del Carmen. “Géographie et chronologie du dessin sous-jacent en Espagne”, en VEROUGSTRAETE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (eds.). *Géographie et chronologie du dessin sous-jacent [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1989, pp. 163-169, lám. 107-119.

GARRIDO, María del Carmen. “Le processus créatif chez Juan de Flandes”, en VEROUGSTRAETE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (eds.). *Le dessin sous-jacent dans le processus de création [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque X. 5-7 septembre 1993]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1995, pp. 21-29; lám. 5-10.

GARRIDO, Carmen; BERTANI, Duilio (comisarios). *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible [Museo de Bellas Artes de Valencia, julio-octubre 2010]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010.

GARRIGA, Joaquim. “La princesa Eudoxia ante la tumba de San Esteban” [ficha de catálogo], en MANOTE CLIVILLES, María Rosa; RUIZ I QUESADA, Francesc; QUÍLEZ, Francesc M. (comisarios). *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* [catálogo]. Madrid (Fundación La Caixa), 1997, pp. 196-202.

GARZELLI, Annarosa. *Il ricamo nella attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni. [Quaderni d'Arte. Informazioni critiche corredate da fotografie di opere inedite o poco note. Serie diretta da Enzo Carli]*. Florencia (Edam), 1973.

GAUVARD, Claude. “Pendre et dépendre à la fin du Moyen Âge: les exigences d'un rituel judiciaire”, en Jacques CHIFFOLEAU *et alii* (eds.). *Riti e rituali nelle società medievali*. Spoleto (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), 1994, pp. 191-211.

GEORGEL, Pierre; LECOQ, Anne-Marie. *La peinture dans la peinture [Musée des Beaux Arts de Dijon. 18 décembre 1982-28 février 1983]*. Dijon (Musée des Beaux Arts), 1983.

GHEROLDI, Vincenzo. “‘Relucente come specchio’. Ricette e preferenze nell’Emilia del Quattrocento”, en BENATI, Daniele (coord.). *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi* [catálogo]. Vignola (Edizioni Panini-Cassa di Risparmio di Vignola), 1988, pp. 105-119.

GHEROLDI, Vincenzo. “Dalle ricette alle preferenze: esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento”. *Arte a Bologna*, nº 4 (1997), pp. 9-25.

GILSON, Simon A. *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante* [Studies in Italian Literature, vol. 8]. Lewiston (E. Mellen Press), 2000.

GIL-SOTRES, Pedro. “Modelo teórico y observación clínica: las pasiones del alma en la psicología clínica medieval”, en VVAA. *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges d’histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*. Ginebra (Librairie Droz), 1994, pp. 181-204.

GIMENO BLAY; Francisco M.; PALASI FAS, M^a Teresa. “Del negocio y del amor: el diario del mercader Pere Seriol (1371)”. *Saitabi*, XXXVI (1986), pp. 37-55.

GIMENO BLAY, Francisco M. “Produir llibres manuscrits catalans (segles XII-XV)”, en BADIA, Lola; CABRÉ, Miriam; MARTÍ, Sadurní (eds.). *Literatura i cultura a la Corona d’Aragó (S. XIII-XV) [Actes del III Col·loqui “Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga”. Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000]*. Barcelona (Curial, Publicacions de l’Abadia de Montserrat), 2002, pp. 117-149.

GIMENO BLAY, Francisco; MANDINGORRA LLAVATA, M^a Luz (estudio y transcripción). *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 2002.

GUINEAU, Bernard. *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes [De diversis artibus, t.73 (n.s.36)]*. Turnhout (Brepols), 2005.

GIVENS, Jean A. *Observation and Image-Making in Gothic Art*. Cambridge (Cambridge University Press), 2005.

GLICK, Thomas F. *Tecnología, ciencia y cultura en la España medieval*. Madrid (Alianza), 1992.

GOLDBERG, Benjamin. *The Mirror and Man*. Charlottesville (University Press of Virginia), 1985.

GOLDTHWAITE, Richard A. *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*. Bologna (Società Editrice Il Mulino), 1984.

GOLDTHWAITE, Richard A. "Economic Parameters of the Italian Art Market, 15th to 17th Centuries", en FANTONI, Marcello *et alii* (eds.). *The Art Market in Italy: 15th-17th Centuries*. Modena (Panini), 2003, pp. 423-444.

GOMBRICH, Ernest H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona (Debate), 2003 [esp. Capítulo 3: "Las imágenes como objetos de lujo. La oferta y la demanda en la evolución del estilo gótico internacional", pp. 80-107].

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550". *Saitabi*, 50 (2000), pp. 151-170.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 2002.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "Jacomart: revisión de un problema historiográfico", en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert), 2006, pp. 71-99.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "Aportaciones sobre el pintor valenciano Bertomeu Baró (doc. 1451-1481)". *Ars Longa*, nº18 (2009), pp. 81-89.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes; ZARAGOZÁ CATALÁ, Arturo. "Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna (1450-1550)", en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (coords.). *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento (1450-1550). Rasgos de unidad y diversidad*. Zaragoza

(Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza-Fundación Tarazona Monumental), 2009, pp. 149-184 [reimpresión de *Artígrama*, 23 (2008), pp. 149-184].

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (act. 1435-1453)”, en <http://www.gothicmed.es/browsable/en/Antoni-Dalmau.html> [consultado el 27/X/2010].

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Pintores aragoneses y navarros en Valencia (ca. 1490-1550)”. *Artígrama*, 25 (2010), pp. 345-361.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437-1486)”. *Archivo de Arte Valenciano*, XCI (2010), pp. 39-52.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. “La música vinculada al teatro medieval: tradición y actualidad en el marco de la geografía española”, en SIRERA, Josep Lluís (prólogo y conclusiones). *Teatro Medieval, Teatro Vivo [Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de Octubre de 1998, con motivo del V Festival del Teatre i Música Medieval d’Elx]*. Elche (Institut Municipal de Cultura-Ajuntament d’Elx), 2001, pp. 53-64.

GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen. “Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción”. *Artígrama*, nº 2 (1985), pp. 47-56.

GRABES, Herbert. *The Mutable Glass. Mirror-imaginery in titles and text of the Middle Ages and English Renaissance*. Cambridge (Cambridge University Press), 1982.

GRACIANI, Amparo (ed.). *La técnica de la arquitectura medieval*. Sevilla (Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla), 2000.

GRAULLERA SANZ, Vicente; SALAVERT FABIANI, Vicent L. *Professió, ciència i societat a la València del segle XVI*. Barcelona (Curial), 1990.

GUDIOL I CUNILL, Josep. “L’estudi del natural en la pintura gòtica catalana”. *Vell i nou*, vol. I, nº9 (diciembre de 1920), pp. 289-296.

GUINEAU, Bernard; VILLELA-PETIT, Inès. “Couleurs et technique picturale du Maître de Boucicaut”. *Revue de l’Art*, n° 135/1 (2002), pp. 23-42.

GUINEAU, Bernard; VILLELA-PETIT, Inès; AKRICH, Robert; VEZIN, Robert. “Painting Techniques in the Boucicaut Hours and in the Jacques Coene’s Colour Recipes as Found in Jean Lebègue’s *Libri Colorum*” (resumen de comunicación), en *Painting Techniques: History, Materials and Studio Techniques. Abstracts of the 17th International Congress-Dublin-7/11 september 1998* [<http://www.iiconservation.org/conferences/dublin/abstracts98.php>, consultado el 29/IX/2005].

HAHN, Cynthia. “Vision”, en RUDOLPH, Conrad (ed.). *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden, MA (Blackwell Publishing), 2008, pp. 44-64.

HAMESSE, Jacqueline. “El modelo escolástico de la lectura”, en CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger; BONFIL, Robert (coord.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid (Taurus), 1997, pp. 157-186.

HANCOCK, Paula M. *Transformations in the Iconography of the Mirror in Medieval Art* [copia microfilmada de tesis leída en Atlanta, Emory University, 1988].

HARBISON, Craig. “Visions and Meditations in Early Flemish Painting”. *Simiolus*, XV (1985), pp. 87-118.

HARBISON, Craig. “The Artist’s Place at the Burgundian Court”, en HARBISON, Craig. *Jan van Eyck. The Play of Realism*. Londres (Reaktion Books), 1991, pp. 19-24.

HARBISON, Craig. “Miracles Happen: Image and Experience in Jan van Eyck’s *Maddona in a Church*”, en CASSIDY, Brendan (ed.). *Iconography at the Crossroads [Index of Christian Art Occasional Papers, II]*. Princeton (Princeton University Press), 1993, pp. 157-169.

HARBISON, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid (Akal), 2007.

HARRISON CAVINESS, Madeleine. “Reception of Images by Medieval Viewers”, en RUDOLPH, Conrad (ed.). *A companion to Medieval Art:*

Romanesque and Gothic in Northern Europe. Malden, MA (Blackwell Publishing), 2008, pp. 65-85.

HARVEY, J. H. "The tracing floor of York Minster", en COURTENAY, Lynn T. (ed.). *The Engineering of Medieval Cathedrals [Studies in the History of Civil Engineering, vol. I]*. Aldershot (Ashgate), 1997, pp. 81-86 [Reimpresión *Friends of York Minster, 40th annual rep.* (1968), pp. 1-9].

HAUF I VALLS, Albert. "La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna", en VVAA. *1490. En el umbral de la Modernidad. El Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*. Valencia (Consell Valencià de Cultura), 1993, vol. I, pp. 487-506.

HAUF I VALLS, Albert. "L'Adoració dels Reis Mags: la supervivència del misteri litúrgic medieval en el teatre popular valencià i mallorquí i l'Auto de los Reyes Magos castellà", en RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media [Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx. Octubre-noviembre de 1992]*. Elche (Generalitat Valenciana, Ajuntament d'Elx, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Diputación de Alicante), 1994, pp. 101-123 (en el índice, paginación equivocada).

HAUF I VALLS, Albert. "Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant per Tirant lo Blanc", en VVAA. *Xàtiva, els Borja: una projecció europea* [catálogo]. Xàtiva (Ajuntament de Xàtiva), 1995, vol. II, pp. 101-138.

HAUF I VALLS, Albert. "Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)". *Anales Valentinos*, nº48 (1998), pp. 261-302.

HAUTECOEUR, Louis. *Les Primitifs Italiens*. París (Henri Laurens, Éditeur), 1931.

HEREDIA MORENO, M^a del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla (Diputación Provincial de Sevilla), 1974.

HERIARD DUBREUIL, Mathieu. "Découvertes: le gothique à Valence I". *L'Oeil*, nº 234 (1975), pp. 12-19, 66.

HERIARD DUBREUIL, Mathieu. “Découvertes: le gothique à Valence II”. *L’Oeil*, nº 236 (1975), pp. 10-15, 63.

HERIARD DUBREUIL, Mathieu. *Valencia y el Gótico Internacional*. Valencia (Alfons el Magnànim-IVEI), 1987.

HERNÁNDEZ DETTOMA, M^a Victoria. “Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la Merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII”. *Príncipe de Viana*, nº6 [Anejo 11: Primer Congreso General de Historia de Navarra. Comunicaciones: Historia del Arte] (1988), pp. 249-256.

HERNANDO GARRIDO, José Luis. “Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales”. *Lambard*, VI (1991-1993), pp. 359-388.

HIDALGO BRINQUIS, María Carmen. “Spanish Watermarks of the 14th and 15th centuries: The great unknown”, en ZERDOUN BAT-YEHOUDA, Monique. *Le papier au Moyen Âge: histoire et techniques [Bibliologia, 19]*. Turnhout (Brepols), 1999, pp. 203-215.

HILLGARTH, Jocelyn H. “Mallorca e Italia: relaciones culturales durante la baja Edad Media”, en MELONI, M. G.; SCHENA, O. *La Corona d’Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII) [XIV Congresso di Storia della Corona d’Aragona. Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990]*. Cagliari (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici), 1997, vol. V, pp. 337-345.

HILLS, Paul. *The Light of Early Italian Painting*. New Haven (Yale University Press), 1987 [edición en castellano: *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid (Akal), 1995].

HOLTON, A. “The Working Space of the Medieval Master Mason: the Tracing Houses of York Minster and Wells Cathedral”, en DUNKELD, Malcolm *et alii* (eds.). *The Second International Congress on Construction History*. Cambridge (The Construction History Society), 2006, vol. II, pp. 1579-1597.

IGLESIAS I FONSECA, Josep Antoni. *Llibres i lectors a la Barcelona del segle XV. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396-1475)* [tesis doctoral leída en la Universitat Autònoma de Barcelona en 1996].

IGUAL LUIS, David. Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo Occidental. Valencia (Bancaixa), 1998.

INEBA TAMARIT, Pilar. “Las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia: Estudio radiográfico y reflectografía de infrarrojos”, en *La restauració de les portes del retaule major de la catedral de València [Quaderns del Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat València, 1]*, pp. 145-158.

INEBA TAMARIT, Pilar. “Escenas de la vida de San Lucas. San Lucas recibiendo de la Virgen su vera efigie o Verónica” [ficha de cat. nº12, pp. 160-165]; “Santa Marta y San Clemente” [ficha de cat. nº13, pp. 166-171]; “Verónica de la Virgen. Anunciación.” [ficha de cat. nº14, pp. 172-177]; “Incredulidad de Santo Tomás” [ficha de cat. nº15, pp. 178-183]; “Profeta David” [ficha de cat. nº16, pp. 184-187], en GARRIDO, Carmen; BERTANI, Duilio (comisarios). *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible [Museo de Bellas Artes de Valencia, julio-octubre 2010]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010.

IÑURRIA, Victor. “Las herramientas de la construcción en el siglo XV”. *Loggia*, nº 7 (1999), pp. 76-91.

IRADIEL MURUGARREN, Paulino. “Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia”, en *VVAA. Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval (XIX Semana de Estudios Medievales, Estella 20-24 julio 1992)*. Pamplona (Publicaciones del Gobierno de Navarra), 1993, pp. 253-284.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa. *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en junio de 2011].

JAMES, John. *The Templates-Makers of the Paris Basin*. Leura, Australia (West Grinstead Publishing), 1989.

JAMES, John. “Medieval Units of Measure: the feet of the master”. *Avista Forum*, vol. 9, nº 1 (primavera-verano de 1995), pp. 12-13.

JAMIL RAGEP, F.; RAGEP, Sally P.; LIVESEY, Steven (eds.). *Tradition, transmission, transformation: proceedings of two conferences on pre-modern science held at the University of Oklahoma*. Leiden-Nueva York (E. J. BRILL), 1996.

JENNI, Ulrike. *Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien*. Viena (Verlag Adolf Holzhausens), 1976.

JENNI, Ulrike. "Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit", en Anton LEGNER (ed.). *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Colonia (Museen der Stadt Köln), 1978, vol. 3, pp. 139-150 [dentro del texto, particularmente la ficha de "Skizzenbuch Niederländisch, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts" (p.150)].

JENNI, Ulrike. "The Phenomena of Change in the Modelbook Tradition around 1400", en STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York (Abaris Books), 1987, pp. 35-47.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. "El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos", en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid (Sílex), 2011, pp. 389-416.

JONES, Sue. "The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers", en Susan FOISTER, Sue JONES y Delphine COOL (eds.). *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout (Brepols), 2000, pp. 197-207.

JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV", en VVAA. *La Corona d'Aragó. El Regne de València en l'expansió mediterrània (1238-1492)* [catálogo de exposición]. Valencia (Corts Valencianes), 1991, pp. 147-155.

JOUBERT, Fabienne (dir.). *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*. París (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne), 2001.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. "La Asunción de la Virgen en el teatro primitivo español". *Boletín de la Real Academia Española*, año L (1961), t. XLI, pp. 290-311.

KATZ, Melissa R. "Architectural Polychromy and the Painters' Trade in Medieval Spain". *Gesta*, XLI/1 (2002), pp. 3-15.

KEMP, Martin. "Yellow, Red and Blue: the Limits of Colour Science in Painting, 1400-1730", en ELLENIUS, Alan (ed.). *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th century [An International*

Symposium. Uppsala, May 25-28, 1983. Uppsala (Almqvist & Wiksell International), 1985, pp. 98-105.

KEMPERS, Bram. "Icons, Altarpieces, and Civic Ritual in Siena Cathedral, 1100-1530", en HANAWALT, Barbara A.; REYERSON, Kathryn L. (eds.). *City and Spectacle in Medieval Europe [Medieval Studies at Minnesota, vol. 6]*. Minneapolis (University of Minnesota Press), 1994, pp. 89-136.

KERKHOF, Maxim P. A. M. "Sobre medicina y magia en la España de los siglos XIII-XV". *Cuadernos del Cemyr*, n° 8 (2000), pp. 177-197.

KESSLER, Herbert L. "On the State of Medieval Art History". *The Art Bulletin*, LXX/2 (1988), pp. 167-187.

KESSLER, H. L. "Modello", en ROMANINI, Angiola Maria (dir.). *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Roma (Istituto della Enciclopedia Italiana), 1991, vol. VIII, pp. 491-496.

KIMPEL, Dieter. "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique". *Bulletin Monumental*, n° 135 (1977), pp. 195-222.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. "Le chiave fiorentine di Barbablù: l'apprendimento della lettura a Firenze nel XV secolo". *Quaderni storici*, nuova serie n° 57 (1984), pp. 765-792.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. "Du pinceau à l'écritoire. Les 'ricordanze' d'un peintre florentin au XVe siècle", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Paris (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 568-576.

KOOPMANS, Jelle. "La table sur les tréteaux. Cuisine grasse et cuisine maigre dans le theatre de la fin du Moyen Âge", en RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle; SOSSON, Jean-Pierre; THIRY, Claude; VAN HEMELRYCK, Tania (eds.). *La vie matérielle au Moyen Âge. L'apport des sources littéraires, normatives et de la pratique [Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve, 3-5 octobre 1996]*. Louvain-la-Neuve (Université Catholique de Louvain), 1997, pp. 127-146.

KRAUTHEIMER, Richard. "A Drawing for the Fonte Gaia in Siena". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. X, n° 10 (1952), pp. 265-274.

KROESEN, Justin E. A. *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula [Liturgia Condenda, 22]*. Lovaina (Peeters), 2009.

KURTH, Betty. "The Technique of European Pictorial Embroidery in the Middle Ages". *Ciba Review [Medieval Embroidery]*, n°50 (diciembre de 1945), pp. 1798-1802.

KURTH, Betty. "Genres of European Pictorial Embroidery in the Middle Ages". *Ciba Review [Medieval Embroidery]*, n°50 (diciembre de 1945), pp. 1804-1818.

LA FERLA, Anna. "Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la Península Ibérica", en CANTARELLAS CAMPS, Catalina (coord.). *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red [Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004]*. Palma de Mallorca (Universitat de les Illes Balears), 2008, pp. 101-107.

LACARRA DUCAY, M^a Carmen. "Una aproximación metodológica para el estudio de los pintores aragoneses del último gótico: las estampas de Martin Schongauer", en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española [Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982]*. Zaragoza (Comité Español de Historia del Arte), 1984, p.51.

LACARRA DUCAY, M^a Carmen. "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp. 553-571.

LACARRA DUCAY, M^a Carmen. "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV". *Príncipe de Viana*, n°6 [Anejo 11: Primer Congreso General de Historia de Navarra. Comunicaciones: Historia del Arte] (1988), pp. 279-296.

LACARRA DUCAY, M^a Carmen. "Artistas viajeros en Aragón durante el siglo XV", en GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (dir.). *Viajes y viajeros en la España Medieval [Actas del V Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 de septiembre de 1993]*. Madrid (Ediciones Polifemo), 1997, pp. 215-229.

LADIS, Andrew. "Sources and Resources: The Lost Sketchbooks of Giovanni di Paolo", en LADIS, Andrew; WOOD, Carolyn (eds.). *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens-Londres (University of Georgia Press), 1995, pp. 48-85.

LADNER, Gerhart B. "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: a Comparison". *Speculum*, vol. LIV, n° 2 (1979), pp. 223-256.

LAGABRIELLE, Sophie. "Miroirs et 'faiseurs de miroirs' au Moyen Âge et à la Renaissance", en VVAA. *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité* [catálogo]. Paris (Somogy Éditions d'Art), 2000, pp. 112-119.

LAHOZ, Lucía. "De formatos, modelos, plantillas, talleres y transferencias". *Imago Temporis. Medium Aevum*, IV (2010), pp. 491-518.

LARNER, John. *Culture and Society in Italy, 1290-1420*. Londres (Batsford), 1971.

LATZ, Dorothy L. "L'expression corporelle dans quelques mystères anglais et français", en MULLER, Gari R. (ed.). *Le théâtre au Moyen Âge [Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval. Alençon, 11-14 juillet 1977]*. Montréal-Québec (Aurore,Univers), 1981, pp. 19-44.

LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*. Madrid (Taurus), 1983.

LE PORT, Marcel. "La charpente du XIe au XVe siècle. Aperçu du savoir du charpentier", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Paris (Picard), 1986, vol. II [*Commande et travail*], pp. 365-384.

LECOY DE LA MARCHE, A. *Extrait des comptes et mémoires du roi René pour servir à l'histoire des arts au XVe siècle*. Paris (Picard), 1873.

LEFÈVRE, Wolfgang (ed.). *Picturing Machines, 1400-1700*. Cambridge-Massachusetts (The Massachusetts Institute of Technology Press), 2004.

LELAND, John. "Leaving Town to Work for the Family: The Counter-Migration of Teenaged Servants in Fourteenth-Century England", en EISENBICHLER, Konrad (ed.). *The Premodern Teenager: Youth in Society 1150-1650*. Toronto (Centre for Reformation and Renaissance Studies), 2002, pp. 323-336.

- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. “El mecenazgo artístico en Cataluña en la época de Alfonso el Magnánimo; artistas y relaciones artísticas”, en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona. La Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1719-1727.
- LINDLEY, Phillip. “Gothic Sculpture: Studio and Workshop Practices”, en LINDLEY, Phillip (ed.). *Making Medieval Art*. Donington (Shaun Tyas), 2003, pp. 54-80.
- LINDBERG, David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago (University of Chicago Press), 1976.
- LINEHAN, Peter. *History and the Historians of Medieval Spain*. Oxford (Clarendon Press), 1993.
- LONG, Pamela O. *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*. Baltimore (The John Hopkins University Press), 2001.
- LÓPEZ PIÑERO, José M^a; NAVARRO BROTONS, Víctor. *Història de la ciència al País Valencià*. Valencia (IVEI), 1995.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Carlos. *Nobleza y poder político. El Reino de Valencia (1416-1446)*. Valencia (Universitat de València), 2005.
- LORENTZ, Philippe. “Parement de Narbonne” [ficha n°8], en TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (comisaria). *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI* [catálogo de exposición: París, Museo del Louvre, 22 de marzo-12 de julio de 2004]. París (Réunion des Musées Nationaux), 2004, pp. 47-48.
- LURIE, Ann T. “In Search of a Valencian Madonna by Starnina”. *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, vol. 76, n° 10 (diciembre de 1989), pp. 335-386.
- LLANES I DOMINGO, Carme. “Els Tosquella, fusters i mestres de cor de la capella de sant Martí a Valldecris (c.1390)”, en VVAA. *Cartuja de Valldecris (1405-2005). VI Centenario del inicio de la Obra Mayor*. Segorbe (Instituto de Cultura del Alto Palancia), 2008, pp. 223-246.

LLANES I DOMINGO, Carme. *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en septiembre de 2011].

LLOMPART, Gabriel. *La orfebrería medieval mallorquina en torno a 1400*. Palma de Mallorca (Imprenta Politècnica), 1969.

LLOMPART, Gabriel. "Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXIX (1973), pp. 391-408.

LLOMPART, Gabriel. "Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la 'Ciutat de Mallorca'". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 34 (1973), pp. 91-118.

LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía* (4 vols.). Mallorca (Luis Ripoll), 1977-1980.

LLOMPART, Gabriel. "La alfarería gótica d'en Prunera de la 'Ciutat de Mallorca'". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 44 (1988), pp. 179-193.

LLOMPART, Gabriel. "El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)", en ESTEBAN, Alfonso de; ETIENVRE, Jean-Pierre (coords.). *Fiestas y Liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 12-14 de diciembre de 1985*. Madrid (Universidad Complutense), 1988, pp. 249-270.

LLOMPART, Gabriel. *Miscel·lània documental de pintura i picapedreria medieval mallorquina*. Mallorca (Conselleria de Cultura, Educació i Esports del Govern Balear), 1999.

LLOMPART, Gabriel; et alii. *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la Ciutat de Mallorca*. Mallorca (Sa Nostra Caixa de Balears-Consell de Mallorca), 2001.

LLUÍS I GUINOVART, Josep; ALMUNI BALADA, Victòria. "La traça de la catedral de Tortosa. Els models d'Antoni Guarc i Bernat d'Alguaire". *Llambard*, IX (1996), pp. 23-37.

McREE, Benjamin R. "Unity or Division? The Social Meaning of Guild Ceremony in Urban Communities", en HANAWALT, Barbara A.; REYERSON, Kathryn L. (eds.). *City and Spectacle in Medieval Europe [Medieval Studies at Minnesota, vol. 6]*. Minneapolis (University of Minnesota Press), 1994, pp. 189-207.

MADURELL MARIMÓN, José María. "Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)". *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, I (1948), pp. 105-199.

MADURELL I MARIMON, Josep-Maria. *Documents culturals medievals (1307-1485) Contribució al seu estudi* [separata del *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII (1979-1982)].

MAGAGNATO, Licisco. *Da Altichiero a Pisanello*. Venecia (Neri Pozza Editore), 1958, p.36 [cat.36], láminas XLII-XLIII.

MAGINNIS, Hayden B. J. "The Craftsman's Genius: Painters, Patrons, and Drawings in Trecento Siena", en LADIS, Andrew; WOOD, Carolyn (eds.). *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens-Londres (University of Georgia Press), 1995, pp. 25-47.

MANDELBAUM, Allen. "Visione e visibilia" en FRANCESCHETTI, Antonio (ed.). *Letteratura italiana e arti figurative, I [Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Toronto-Hamilton- Montréal, 6-10 maggio 1985]*. Florencia, (Leo S. Olschki Editore), 1988, pp. 29-49.

MANDINGORRA LLAVATA, M^a Luz. "El libro y la lectura en Valencia (1300-1410). Notas para su estudio". *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp. 549-569.

MANDINGORRA LLAVATA, M^a Luz. "Aproximación a la cultura gráfica de los boticarios a finales de la Edad Media". *Saitabi*, XXXVI (1986), pp. 57-69.

MANOTE CLIVILLES, María Rosa. "El contrato y el pleito de la Lonja entre Guillem Sagra y el Colegio de mercaderes de Ciutat de Mallorca", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 577-589.

MANOTE CLIVILLES, María Rosa. “Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d’Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols”, en VVAA. *XVII Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona. La Corona d’Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1729-1743.

MANOTE CLIVILLES, María Rosa. “Pere Joan i la catedral de Barcelona”. *D’Art*, nº 19 (1993), pp. 96-106.

MANRIQUE ARA, María Elena. “El pintor en Zaragoza en el último tercio del siglo XV”. *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, LXVIII (1997), pp. 49-64.

MARÉCHAL, Joseph. “La colonie espagnole de Bruges, du XIVe au XVIe siècle”. *Revue du Nord*, XXXV (1953), pp. 5-40.

MARÍAS, Fernando. “Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico”, en ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel (dir.). *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14/17 julio 1992*. Santander (Universidad de Cantabria), 1993, pp. 351-359.

MARÍAS, Fernando; SERRA, Amadeo. “La capilla Albornoiz de la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval”. *De arquitectura*, 10 (2005), pp. 33-48.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier. “Aportación a la cronología de la arquitectura gótica navarra. El pretendido apogeo del siglo XIV”. *Príncipe de Viana*, nº6 [Anejo 11: *Primer Congreso General de Historia de Navarra. Comunicaciones: Historia del Arte*], (1988), pp. 339-348.

MASSIP I BONET, Francesc. *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona (Montesinos), 1992.

MASSIP, Francesc. “Lo maravilloso aéreo en la escena medieval”, en MELONI, M. G.; SCHENA, O. *La Corona d’Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII) [XIV Congresso di Storia della Corona d’Aragona. Sassari-Algueró, 19-24 maggio 1990]*. Cagliari (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici), 1997, vol. V, pp. 397-411.

MASSIP I BONET, Francesc. *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses*. Madrid (Comunidad de Madrid), 1997.

MASSIP BONET, Francesc; LLORENÇ, Alfons. “La festa de l’Assumpció a la catedral de València: originalitat i difusió d’un nou model teatral”, en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *XVIII Congrès Internacional d’Història de la Corona d’Aragó (València, 2004) [Actas]*. València (Universitat de València-Fundació Jaume II el Just), 2005, vol. I, pp. 1675-1690.

MATTHEWS, Gareth B. “A Medieval Theory of Vision”, en MACHAMER, Peter K.; TURNBULL, Robert G. (eds.). *Studies in Perception. Interrelations in the History of Philosophy and Science*. Columbus (Ohio State University Press), 1978, pp. 186-199.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. “Figures de miroirs dans la culture médiévale”, en VVAA. *Miroirs. Jeux et reflets depuis l’Antiquité* [catálogo]. París (Somogy Éditions d’Art), 2000, pp. 102-110.

MELERO-MONEO, Marisa. “La Epifanía y Crucifixión del retablo de Marinyans. Una particularidad iconográfica en la pintura gótica del sur de Francia”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma), 2001, pp. 509-517.

MENJOT, Denis. “Los trabajos de la construcción en 1400: primeros enfoques”. *Miscelánea Medieval Murciana*, vol. 6 (1980), pp. 11-56.

MÉRIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia desde los orígenes hasta el principio del siglo XVI*. València (IVED), 1985.

MERRIFIELD, Mary P. *Original Treatises Dating from the XIIIth to XVIIIth on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass*. Londres (J. Murray), 1849, 2 vols [reedició amb el títol de *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*. Nueva York (Dover Publications), 1999].

METGE, Bernat. *Lo somni*. Barcelona (Edicions 62-La Caixa), 1980 [edició al cuidat de Marta JORDÀ].

MEISS, Millard. “The Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Workshop”. *Journal of the Walters Art Gallery*, nº 4 (1941), pp. 45-87.

MILLER, Jonathan. *On Reflection*. Londres (National Gallery Publications), 1998.

MINER, Dorothy. "More about Medieval Pouncing", en VVAA. *Homage to a Bookman. Essays on Manuscripts, Books and Printing written for Hans P. Kraus on his 60th Birthday Oct. 12, 1967*. Berlín (Gebr. Mann. Verlag), AÑO, pp. 87-107.

MIQUEL JUAN, Matilde. "Martín I y la aparición del Gótico Internacional en el Reino de Valencia". *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2 (2003), pp. 781-814.

MIQUEL JUAN, Matilde; SERRA DESFILIS, Amadeo. "Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV", en TABERNER, Francisco (ed.). *Memoria urbana [Historia de la ciudad, IV]*. Valencia (ICARO-Colegio de Arquitectos-Ayuntamiento de Valencia-Universitat de València), 2005, pp. 89-111.

MIQUEL JUAN, Matilde. "Bordado de la Virgen, san Juan y san Miguel de Benassal", en GIL SAURA, Yolanda (ed.). *La Luz de las Imágenes* [catálogo de exposición]. Valencia (Fundación La Luz de las Imágenes), 2005, pp. 332-335.

MIQUEL JUAN, Matilde. *Talleres y mercado de pintura en Valencia (1370-1430)* [tesis doctoral leída en la Universitat de València, 2006].

MIQUEL JUAN, Matilde. "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert), 2006, pp. 13-44.

MIQUEL JUAN, Matilde; MONTERO TORTAJADA, Encarna; SERRA DESFILIS, Amadeo. "Factors of Technical Innovation in Valencian Architecture during the Medieval and Modern Ages: Learning, Know-How and Inspiring Admiration", en DUNKELD, Malcolm *et alii* (eds.). *The Second International Congress on Construction History*. Cambridge (The Construction History Society), 2006, vol. II, pp. 2203-2222.

MIQUEL JUAN, Matilde. "El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià en catedral de Albarracín". *Rehalda*, n°11 (2009), pp. 49-55.

MIQUEL JUAN, Matilde. "Entre la formación y la tradición: Martí Llobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia". *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, t.22-23 (2009-2010), pp. 13-44.

MIQUEL JUAN, Matilde. "El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en

Valencia”, en SERRA DESFILIS, Amadeo (ed.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. Valencia (Universitat de València), 2010, pp. 349-376.

MIQUEL JUAN, Matilde. “El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, nº336 (2011), pp. 191-213.

MIQUEL JUAN, Matilde; SERRA DESFILIS, Amadeo. “*Se embellece toda. Se pinta con pintura de ángeles*. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”. *Artígrama*, 26 (2011), pp. 333-379.

MITCHELL, David (ed.). *Goldsmiths, Silversmiths and Bankers. Innovation and the Transfer of Skill, 1550 to 1750 [Centre for Metropolitan History Working Papers Series, nº 2]*. Londres (Alan Sutton-Centre for Metropolitan History), 1995.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. “La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona”, en MASSIP, Francesc (ed.). *Formes teatrals de la tradició medieval [Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Étude du Théâtre Médiéval. Girona, juliol de 1992]*. Barcelona (Institut del Teatre, Diputació de Barcelona), 1996, pp. 173-179.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. “Modos y fórmulas de traducción visual de la Leyenda áurea en la pintura gótica catalana”. *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, LXX (1997), pp. 261-300

MOLINA I FIGUERAS, Joan. “Las rutas mediterráneas de Alfonso Rodríguez, pintor y miniaturista de corte”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, pp. 519-529.

MONTAGU, Jennifer. “Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture”, en *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik [Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseum und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte. München, 24 bis 26 Juni 1985]*. Munich, (Bayerisches Nationalmuseum), 1986, pp. 9-25.

MONTALBANO, Letizia. “La tecnica del disegno a punta metallica dal XIV al XVI secolo attraverso l'analisi delle fonti e dei materiali”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LII (2008), 2/3 [*Le tecniche del disegno*

rinascimentale dai materiale allo stile. Atti del Convegno Internazionale], pp. 214-225.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. “El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450”. *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, nº XCIV (2004), pp. 221-254.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una *mostra*, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”, en *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*. Palma de Mallorca (Universitat de les Illes Balears), 2008, vol. I, pp. 145-158.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. “La puesta a punto del observatorio: visión, historia del arte medieval, perceptualismo y semiótica”. *Ars Longa*, nº 14-15 (2005/2006), pp. 45-56.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. “Recetarios y *papers de pintura* en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu García”, en *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*. Extremadura (Universidad de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo), 2007, pp. 507-517.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. “Théâtre et peinture gothique à Valence, 1370-1450: un outillage en commun pour la recherche”, en *XIIe Colloque de la Société Internationale pour l’Étude du Théâtre Médiéval. Lille, 2-7 juillet 2007* [<http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s12-montero.pdf>].

MORALEJO, Serafín. “Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, en ESPANYOL BERTRAN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (coords). *Ve Congrès Espanyol d’Històrica de l’Art*. Barcelona (Ediciones Marzo 80), 1987, vol. I, pp. 89-112.

MOSSÉ, Bernard. “De la théâtralité de la peinture au XIVe siècle d’Assise à Avignon: théâtre et peinture”, en VVAA. *Théâtre et spectacles hier et aujourd’hui*.

Moyen Âge et Renaissance. París (Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques), 1991, pp. 83-89.

MUNARINI, Michelangelo. “Sull'apprendistato nelle officine ceramiche venete dei secoli XV-XVII”. *Bolletino del Museo Civico di Padova*, n° 79 (1990), pp. 209-221.

MUNSURI ROSADO, M^a Nieves. *El clero secular en la Valencia del siglo XV: composición e influencia socio-política*. Valencia (Del Sénia al Segura), 2010.

MUÑOZ, Ferran. “Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València”. *Afers*, n° 41 (2002), pp. 57-121.

MURATOVA, Xénia. “*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus*. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Âge”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 53-72.

MURATOVA, Xenia. “Un épisode de la pratique de travail des enlumineurs au XIII^e siècle: l'utilisation des motifs bibliques pour illustrer les écrits profans”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, pp. 545-554.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Valencia, municipio medieval. Poder político y luchas ciudadanas (1239-1418)*. Valencia (Ajuntament de València), 1995.

NARBONA, Rafael et alii. *L'univers dels prohoms*. Valencia (Edicions 3 i 4), 1995.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 2003.

NASH, Susie. *Northern Renaissance Art*. Oxford (Oxford University Press), 2008.

NAVARRO ESPINACH, Germán. “Muñoces, Marcillas y otras familias dominantes en la ciudad de Teruel (1435-1500)”. *Anuario de Estudios Medievales*, 32/1 (2002), pp. 723-775.

NAVARRO ESPINACH, Germán. “Las etapas de la vida en las familias artesanas de Aragón y Valencia durante el siglo XV”. *Aragón en la Edad Media*, 18 (2004), pp. 203-244.

NAVARRO ESPINACH, Germán. “Los artesanos aragoneses y valencianos del siglo XV. Prácticas sociales comparadas buscando un guión de vida”, en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *XVIII Congrés Internacional d’Història de la Corona d’Aragó (València, 2004) [Actas]*. Valencia (Universitat de València-Fundació Jaume II el Just), 2005, vol. I, pp. 1077-1088.

NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos. *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana. Traza y monte*. Valencia (Universitat de València), 2006.

NAVARRO SORNÍ, Miguel. “La Iglesia y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón”, en VVAA. *La Corona d’Aragó. El Regne de València en l’expansió mediterrània (1238-1492)* [catálogo de exposición]. Valencia (Corts Valencianes), 1991, pp. 157-162.

NEAGLEY, Linda. “A Late Gothic Architectural Drawing at The Cloisters”, en SEARS, Elisabeth; THOMAS, Thelma K. *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*. S.l. (University of Michigan Press), 2002, pp. 90-99.

NEWMAN, Barbara. “What Did It Mean to Say ‘I Saw’? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture”. *Speculum*, vol. 80 (2005), pp. 1-43.

NICOLINI, Fausto. ‘Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l’arte napoletana del Rinascimento’. *Napoli Nobilissima*, vol. III (1923), pp. 121-146; 159-172.

NIETO ALCAIDE, Víctor. “Vidrieros y pintores: el problema de los cartones y la vidriera del siglo XV”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, pp. 555-562.

NIMMO, Mara; OLIVETTI, Carla. “Sulle tecniche di trasposizione dell’immagine in época medioevale”. *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, s. III, VIII-IX (1985/1986), pp. 399-411.

NOLAN, Barbara. *The Gothic Visionary Perspective*. Princenton (Princenton University Press), 1977.

NONNOI, Valentina (ed.). *Il Regno di Sardegna in epoca aragonesa. Un secolo di studi e ricerche (1900-1999)*. Cagliari (Edizioni ETS), 2001.

NORDENFALK, Carl. "The Beginning of Book Decoration" [separata de *Essays in Honor of Georg Swarzenski*. Berlín-Chicago (Henry Regnery Co.-Verlag Gebr. Mann), 1952, pp. 9-20].

NORDENFALK, Carl. "Les Cinq Sens dans l'art du Moyen Âge". *Revue de l'Art*, nº 34 (1976), pp. 17-28.

NORDENFALK, Carl. "The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 48 (1985), pp. 1-22.

NUET, Marta. "Pecadores y castigos en los infiernos góticos catalanes. El retablo de Ramon de Mur de Santa María de Guimerà", en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, pp. 563-574.

OLEZA, Joan. "Las transformaciones del fasto medieval", en QUIRANTE SANTACRUZ, Luis (ed.). *Teatro y espectáculo en la Edad Media [Actas Festival de Elx 1990]*. Alicante (Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Ajuntament d'Elx), 1992, pp. 47-64.

OLUCHA MONTINS, Ferran. "Noves dades sobre argenters i brodadors a Morella (segles XIV-XVII)", en PASTOR, Julia; QUEROL, Ernest; RIPOLLÉS, Carles (coord.). *Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos, Morella*. Castellón (Diputació de Castelló, Servei de Publicacions), 2000, vol. I, pp. 403-412.

ONG, Walter O. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F. (Fondo de Cultura Económica), 1996 [1ª edición en 1982].

ORNATO, Ezio; BUSONERO, Paola; MUNAFÒ, Paola F.; STORACE, M. SPERANZA. *La carta occidentale nel tardo medioevo*. Roma (Istituto centrale per la patologia del libro), 2001 (2 vols).

ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, M^a Jesús. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona (Paidós), 1995.

OUSTERHOUT, Robert. "Medieval Masons at Work: Report on a Symposium". *Avista Forum*, vol. 10, nº 2 - vol. 11, nº 1 (otoño 1997-primavera 1998), pp. 5-7.

PACEY, Arnold. *Medieval Architectural Drawing. English craftsmen's methods and their later persistence (c.1200-1700)*. Stroud (Tempus), 2007.

PÄCHT, Otto. *Il Gotico intorno al 1400 come lingua comune dell'arte europea*. San Severino-Marche (Fondazione Salimbeni), 1999 [título original: "Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamteuropäische Kunstprache" (introducción a *Europäische Kunst um 1400*, octava muestra patrocinada por el Consejo de Europa, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1962)].

PAGELLA, Enrica. "Vedere, copiare, interpretare: artisti e circolazione di modelli nell'ambito ecclesiastico", en CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (ed.). *Arti e storia nel Medioevo. Tempi, spazi, istituzioni*. Turín (Giulio Einaudi), 2002, vol. I, pp. 473-511.

PALOMO FERNÁNDEZ, Gema. "La cantería de la catedral de Cuenca en la Edad Media. A propósito del origen y organización de la *fábrica*, sus artífices y los oficios de la construcción". *Archivo Conquense*, nº 2 (1999), pp. 121-145.

PANIAGUA, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid (Cátedra), 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid (La Piqueta), 1986.

PAOLI, Guy. "Taverne et théâtre au Moyen Âge", en VVAA. *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*. París (Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques), 1991, pp. 73-82.

PASTOUREAU, Michel. "Los emblemas de la juventud. Atributos y formas de representación de los jóvenes en la imagen medieval", en LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (dirs.). *Historia de los jóvenes*. Madrid (Taurus), 1996, vol. I, pp. 279-302.

PASTOUREAU, Miche. *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*. París (Léopard d'Or), 1997.

PASTOUREAU, Michel. "Voir les couleurs au XIIIe siècle". *Micrologus*, nº 6 (1998), pp. 147-165.

PELÁEZ, Manuel J. “La magie et sa repression dans la pensée politique et sociale de Francesc Eiximenis et de Saint Vicent Ferrer”, en VVAA. *Magie et illusion au Moyen Âge*. Aix-en-Provence (Centre Universitaire d’Études et de Recherches Médiévales d’Aix), 1999, pp. 439-451.

PELLICER I ROCHER, Vicent. “Sobre l’arquitectura gòtica a la Safor”. *Afers*, n° 41 (2002), pp. 99-111.

PEMÁN Y PEMARTÍN, César. *Juan van Eyck y España*. Cádiz (Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz), 1969.

PÉREZ, Liliane; VERNA, Catherine. “La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l’époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques”. *Tracés*, 16 (2009/1), pp. 25-61.

PÉREZ HIGUERA, Teresa. “En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo”. *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 11-24.

PÉREZ MONZÓN, Olga. “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (2012), pp. 85-121.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Capilla mayor de San Juan de los Reyes” [ficha de catálogo], en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I. Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Madrid (Museo del Prado), 1972, pp. 17-18, lám. 1.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid (Cátedra), 1986.

PÉRIER-D’IETEREN, C. “Usage du poncif dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles”, en HOLLANDERS-FAVART, D.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloques I et II organisés par le Laboratoire d’étude des oeuvres d’art par les méthodes scientifiques. 1, 2, 3 novembre 1975-27, 28, 29 septembre 1977]*. Lovaina, (Université Catholique de Louvain), 1979, pp. 46-48, lám. 4 y 5.

PÉRIER-D’IETEREN, Catheline. “Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas au XVe siècle”. *Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n° 19 (1982-83), pp. 74-94.

PÉRIER-D'ETEREN, Catheline. “La technique du dessin sous-jacent des peintres flamands des X^e et XVI^e siècles. Nouvelles hypothèses de travail”, en VAN SHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique. *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloque V]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1985, pp. 61-69, lám. 22-27.

PERKINSON, Stephen. “*Engin and artifice: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400*”. *Gesta*, XLI/1 (2002), pp. 51-66.

PERNOUD, Régine. *Para acabar con la Edad Media*. Palma de Mallorca (José J. de Olañeta), 1998.

PERROT, Françoise. “Le vitrail au X^e siècle”, en PRIGENT, Christiane (dir.). *Art et société en France au X^e siècle*. París (Maisonneuve & Larose), 1999, pp. 342-359.

PHILIPPOT, P. “Note sur le dessin sous-jacent dans la peinture murale européenne”, en HOLLANDERS-FAVART, D.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloques I et II organisés par le Laboratoire d'étude des oeuvres d'art par les méthodes scientifiques. 1, 2, 3 novembre 1975-27, 28, 29 septembre 1977]*. Lovaina, (Université Catholique de Louvain), 1979, pp. 53-55, lám. 8 y 9.

PILES ROS, Leopoldo. *La población de Valencia a través de los “Llibres de Avehinament”, 1400-1449*. Valencia (Ayuntamiento de Valencia), 1978.

PINTO, Giuliano. “L'organizzazione del lavoro nei cantieri edili (Italia centro-settentrionale)”, en VVAA, *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV [Decimo Convegno Internazionale. Pistoia, 9-13 ottobre 1981]*. Pistoia (Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte), 1984, pp. 69-101.

PLANAS BADENAS, Josefina. “El retablo de Puertomingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de Santa Bárbara en la Corona de Aragón”, en YARZA LUACES, Joaquín (ed.). *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona (Universitat Autònoma-Bellaterra), 1984, pp. 379-428.

PORCEL BEDMAR, Matilde. “Reaprovechamiento de materiales de construcción en la Barcelona gótica”. *Barcelona. Quaderns d'Història*, n^o 5 (2000), pp. 9-19.

- POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Massachussets (Harvard University Press), 1930, vol. II.
- POULLE, Emmanuel. *Les instruments astronomiques du Moyen Âge [Astrolabica, n° 3]*. Paris (Société internationale de l'astrolabe), 1983.
- POZO MUNICIO, Juan Ignacio. *Aprendices y maestros. La nueva cultura del aprendizaje*. Madrid (Alianza), 1996.
- PRINZ, Wolfram. "Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento", en CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia; DAL POGGETTO, Paolo. *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*. Milán (Electa), 1977, vol 1, pp. 200-208.
- PROCACCI, Ugo. "Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opera d'arte nella testimonianza del Cennini", en LAVIN, I.; PLUMMER, J. (eds.). *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. Nueva York (New York University Press), 1977, pp. 352-367.
- PUCHADES I BATALLER, Ramon J. *Als ulls de Déu, als ulls dels homes. Estereotips morals i percepció social d'algunes figures professionals en la societat medieval valenciana*. Valencia (Universitat de València), 1999.
- PUIG SANCHÍS, Isidre. "Los Ferrer de Lleida. Cataluña y la influencia de la pintura valenciana durante el siglo XV", en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert), 2006, pp. 45-69.
- PURVIS, J. S. *From Minster to Market Place*. York (St. Anthony's Press), 1969.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo. "Medioevo: i modelli, un problema storico", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.). *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Parma, 27 settembre-1° ottobre 1999 [I Convegni di Parma, 2]*. Parma (Electa), 2002, pp. 11-52.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Alicante (Direcció General de Cultura-Conselleria de Cultura, Educacio i Ciència de la Comunitat Valenciana), 1987.

QUIRANTE, Luis; RODRÍGUEZ, Evangelina; SIRERA, Josep Lluís. *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*. Valencia (Universitat de València), 1999.

QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. Valencia (Universitat de València), 2001.

RABASA DÍAZ, Enrique. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid (Akal), 2000.

RABASA DÍAZ, Enrique. "Plantillas y maclas", en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid (Sílex), 2011, pp. 435-444.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Madrid (Ediciones del Serbal), 1999.

RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica. Desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)* [tesis doctoral leída en la Universitat de València en 2005], 2 vols.

RAYNAUD, Christiane. "Les gestes techniques: l'exemple des métiers du bois", en VVAA. *Le geste et les gestes au Moyen Âge*. Aix-en-Provence (Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix), 1998, pp. 529-545, fig. 8-15.

RECHT, Roland. *Le Dessin d'architecture*. París (Adam Biro), 1995.

REDON, Odile. "Images des travailleurs dans les nouvelles toscanes des XIVe et XVe siècles", en VVAA, *Artigiani e salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV [Decimo Convegno Internazionale. Pistoia, 9-13 ottobre 1981]*. Pistoia (Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte), 1984, pp. 395-416.

REGUEIRO, José M. *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel (Edition Reichenberger), 1996 [esp. capítulo 2: "Teatro medieval", pp. 17-37].

REYNAUD, Nicole. "Un peintre français cartonnier de tapisseries au XVe siècle: Henri de Vulcop". *Revue de l'art*, nº 22 (1973), pp. 7-21.

REYNAUD, Nicole. “Contrats d’engagement d’artistes de cour à la fin du XVe siècle”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Paris (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 557-559.

RICHE, Pierre. *Education et culture dans l’Occident médiéval*. Aldershot (Ashgate Variorum), 1993 [esp. capítulo XII: “Le rôle de la mémoire dans l’enseignement médiéval”, pp. 134-148].

RIERA-MELIS, Antoni. “El sistema viario de la Corona Catalanoaragonesa en la Baja Edad Media”, en GENSINI, Sergio (edición al cuidado de). *Viaggiare nel Medioevo [Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo San Miniato, Collana di Studi e Ricerche, 9]*. San Miniato (Fondazione Centro Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo), 2000, pp. 421-446.

RINGBOM, Sixten. “Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art”, en ANDERSEN, Flemming G. et alii (eds.). *Medieval Iconography and Narrative: a Symposium*. [Odense] (Odense University Press), 1980, pp. 38-69.

RIU DE MARTIN, M^a Carmen. “Ceramistas y vidrieros de Barcelona a través de los testamentos: aspectos socioeconómicos, siglos XV-XVII”. *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XXI (2003), pp. 227-266.

RIU DE MARTIN, M^a Carmen. “El treball artesà a Barcelona els segles XIV al XVI segons les ordinacions gremials: els esparters i vidriers”. *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, n^o 23-24 (SF), pp. 551-556.

RIVERS, Kimberly (trad.). “Francesc Eiximenis *On Two Kinds of Order That Aid Understanding and Memory*”, en CARRUTHERS, Mary; ZIOLOWSKI, Jan M. (eds.). *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press), 2004, pp. 189-204 [Texto original: P. Martí de Barcelona, O.M. Cap., “*Ars praedicandi*”, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: Miscel·lània d’estudis literaris, històrics i lingüístics*. Barcelona (Biblioteca Balmes), 1936, 2, pp. 300-340].

ROBIN, Françoise. “L’artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au XVe siècle)”, en VVAA. *De la création à la restauration. Travaux d’histoire de l’art*

offerts à Marcel Durliat à l'occasion de son 75ème anniversaire. Toulouse (Atelier d'Histoire de l'Art Méridional), 1992, pp. 481-492.

ROBIN, Françoise. "L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIVe-XVe siècles)", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Paris (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 537-556.

ROCCHI, Giuseppe. "Tecniche di rappresentazione e esecuzione nell'epoca brunelleschiana", en VVAA. *Corsi e seminari di aggiornamento per insegnanti di scuole di ogni ordine e grado sul tema: "La personalità e l'opera di Filippo Brunelleschi nella realtà fiorentina tra il XIV e XV secolo"*. Firenze, novembre 1977-aprile 1978. Florencia (s.n.), 1997, pp. 3-6.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. "Los mecanismos retributivos del más allá en el drama medieval catalano-aragonés: su relación con las artes plásticas", en <http://www.sitm.info/history/Elx/Ponenciaspdf/Rodriguez.pdf> [consulta: 07/11/2006].

RODRIGO ZARZOSA, Carmen. "Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 65 (1984), pp. 24-28.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, Rafael. "Tejidos y bordados", en AGUILERA CERNI, Vicente (ed.). *Historia del Arte Valenciano*. Valencia (Consorti d'Editors Valencians), 1988, vol. II, pp. 343-347.

ROGERS, J. M. "Ornament Prints, Patterns and Designs East and West", en BURNETT, Charles; CONTADINI, Anna (eds.). *Warburg Institute Colloquia, 5. Islam and the Italian Renaissance*. Londres (Warburg Institute), 1999, pp. 133-165.

ROIG, Jaume. *Espill o llibre de les dones*. Barcelona (Edicions 62-La Caixa), 1978 [edición al cuidado de Marina GUSTÀ].

ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.). *Teatre hagiogràfic*. Barcelona (Barcino), 1957 [reimpresión de 1988], 3 vols.

ROSENAU, Helen. *Design and Medieval Architecture*. Londres (Batsford), 1934.

ROSS, D. J. A. "An Illuminator's Labour-Saving Device". *Scriptorium*, n° 16 (1962), pp. 94-95.

ROSS, Leslie. *Artists of the Middle Ages*. Westport, Connecticut-Londres (Greenwood Press), 2003.

ROSSELLÓ, Ramon. "Comerç entre València i Menorca (1381-1410)". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, n° 44 (1988), pp. 171-177.

ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. "La relación Italia-Mallorca: comercio y cerámica (siglos XIII a XVII)", en MELONI, M. G.; SCHENA, O. *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII) [XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona. Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990]*. Cagliari (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici), 1997, vol. V, pp. 527-538.

ROSSI, Paolo. *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milán-Nápoles (Ricciardi), 1960 [edición en castellano: *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México D.F. (Fondo de Cultura Económica), 1989].

ROSSI, Paolo. *Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*. Bolonia (Il Mulino), 1991.

ROSSI-MANARESI, Raffaella. "Observations à propos de la polychromie de la sculpture monumentale romane et gothique", en VERRET, Denis; STEYAERT, Delphine (dirs.). *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques [Actes du Colloque. Amiens 12-14 octobre 2000]*. Paris-Amiens (Picard, Agence Régionale du Patrimoine de Picardie), 2002, pp. 57-64.

ROUSSE, Michel. "La pratique théâtrale dans l'élaboration d'une farce", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Paris (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 523-533.

ROUVERET, Agnès. "De l'artisan à l'artiste: quelques *topoi* des biographies antiques", en WASCHEK, Matthias (ed.). *Les "vies" d'artistes [Actes du colloque international organisé par le Service Culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993]*. Paris (Musée du Louvre), 1996, pp. 25-40.

RUBIN, David C. *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-out Rhymes*. Nueva York-Oxford (Oxford University Press), 1995.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.). *Documents per a la història de la cultura catalana medieval* (2 vols.). Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), 2000 [reproducción facsímil de la edición de Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), 1908-1921].

RUBIO SAMPER, Jesús Miguel. "La figura del arquitecto en el período Gótico. Relaciones entre España y el resto de Europa". *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, XXII (1985), pp. 101-115.

RUBIO VELA, Agustín; RODRIGO LIZONDO, Mateu. "Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres". *Miscel·lània Sanchis Guarner, I [Quaderns de Filologia]* (1984), pp. 327-341.

RUBIO VELA, Agustín. "Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos". *Revista d'Història Medieval*, n°1 (1990), pp. 111-153.

RUDOLPH, Conrad. "Introduction: a Sense of Loss: An Overview of the Historiography of Romanesque and Gothic Art", en RUDOLPH, Conrad (ed.). *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden, MA (Blackwell Publishing), 2008, pp. 1-13.

RUIZ, Teófilo F. "Elite and Popular Culture in Late Fifteenth-Century Castilian Festivals. The Case of Jaén", en HANAWALT, Barbara A.; REYERSON, Kathryn L. (eds.). *City and Spectacle in Medieval Europe [Medieval Studies at Minnesota, vol. 6]*. Minneapolis (University of Minnesota Press), 1994, pp. 296-318.

RUIZ DE LA ROSA, José Antonio. "Dibujos de ejecución. Valor documental y vía de conocimientos de la Catedral de Sevilla", en JIMÉNEZ MARTÍN, A. et alii. *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la 'obra nueva'*. Sevilla (Secretariado de Publicaciones de la Universidad), 2006, pp. 300-347.

RUIZ DE LIHORY, Jose. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia (Establecimiento Tipográfico Domenech), 1903 [edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1987].

RUIZ I QUESADA, Francesc. “Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico”, en VVAA. *Catalonia: arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado, del 22 de abril al 8 de junio de 1997* [catálogo]. Madrid (Ministerio de Educación y Cultura), 1997, pp. 67-80.

RUIZ I QUESADA, Francesc. “Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes”, en *Mallorca Gòtica. Barcelona, Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Abril-maig de 1999* [catálogo]. Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya-Govern Balear), 1998, pp. 21-43.

RUNNALLS, Graham A. “Repas fictifs, repas réels: le rôle des banquets et de l'alimentation dans les mystères français”, en RASSART-EECKHOUT, Emmanuelle; SOSSON, Jean-Pierre; THIRY, Claude; VAN HEMELRYCK, Tania (eds.). *La vie matérielle au Moyen Âge. L'apport des sources littéraires, normatives et de la pratique [Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve, 3-5 octobre 1996]*. Louvain-la-Neuve (Université Catholique de Louvain), 1997, pp. 205-216.

RUSSO, Daniel. “Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Âge”, en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 353-380.

RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “La corte de Alfonso V, eje vertebrador de intercambios económicos y circulación de élites entre Valencia y Nápoles (1440-1458)”, en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997*. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1161-1172.

RYCKENBUSCH, Patrice. “Décorer l'église: hiérarchie et fidèles en terre audoise, au XVe siècle”. *Cahiers de Fanjeaux*, n° 28 [*Le décor des églises en France méridionale (XIIIe-miXVe S.)*] (1993), pp. 39-86.

SABATER, Sebastiana. “L'obra de Joan Rosató i Rafael Moger en el context de la pintura mediterrània”, en VVAA. *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*.

Napoli-Caserta-Ischia. 18-24 settembre 1997. Nápoles (Paparo Edizioni), 2000, pp. 1745-1766.

SABATER, Tina. “Promoción y orientación del gusto en la pintura de Mallorca. Los siglos del gótico”, en VVAA. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*. Barcelona (Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2001, pp. 609-617.

SABATER, Tina. *La pintura Mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca (Universitat de les Illes Balears-Consell de Mallorca), 2002.

SAENGER, Paul. “La lectura en los últimos siglos de la Edad Media”, en CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger; BONFIL, Robert (coord.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid (Taurus), 1997, pp. 187-230.

SALAVERT FABIANI, Vicente L. “Influencias e informantes en la aritmética práctica valenciana del siglo XVI”, en BAGUENA CERVELLERA, M. J. et alii. *Estudios sobre la ciencia y la medicina valencianas (siglos XVI-XIX)*. Valencia (Universitat de València), 1985, pp. 155-178.

SANABRIA, Sergio L. “A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid”. *Journal of the Society of Architecture Historians*, nº 51 (1992), pp. 161-173.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Dibujos españoles: material reunido por el Centro de Estudios Históricos*. Madrid (Hauser y Menet), 1930, vol. I.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. “Un maniquí del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, nº 25 (1952), pp. 101-109.

SANCHIS CANTOS, Juan. “Inquietudes culturales del municipio valenciano en las dos últimas décadas del siglo XV”, en HINOJOSA MONTALVO, José; PRADELLS NADAL, Jesús. *1490. En el umbral de la Modernidad*. Valencia (Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura), 1994, vol. II, pp. 257-265.

SANCHIS GUARNER, Manuel. “El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-1968), pp. 97-112.

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909 [edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1990].

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenç), 1914 [edición facsímil de Librerías París-Valencia].

SANCHIS SIVERA, José. “Relojes públicos en Valencia en los siglos XIV y XV”. *Las Provincias. Almanaque para el año 1914*, pp. 223-231.

SANCHIS SIVERA, José. “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV. Apuntes para su historia”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº36 (1917), pp. 200-223.

SANCHIS SIVERA, José. “Vidriería historiada medieval en la Catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, IV (1918), pp. 23-34.

SANCHIS SIVERA, José. “La esmaltería valenciana en la Edad Media”. *Archivo de Arte Valenciano*, VII (1921), pp. 3-50.

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”. *Archivo de Arte Valenciano*, VIII (1922), pp. 72-103.

SANCHIS SIVERA, José. “La orfebrería valenciana en la Edad Media”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVI, t. XLIII, nº 1,2 y 3 (enero a marzo de 1922), pp. 1-17, 234-259, 612-637; t.XLIV (1923), pp. 34-55 y 186-203.

SANCHIS SIVERA, José. “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”. *Archivo de Arte Valenciano*, XI (1925), pp 23-52.

SANCHIS SIVERA, José (introducción, notas y transcripción). *Dietari del Capellá d'Anfos el Magnànim*. Valencia (Acción Bibliográfica Valenciana), 1932.

SANCHIS SIVERA, José. “Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, XIX (1933), pp. 3-24.

SANCHIS SIVERA, Josep. “La dramática en la nostra Catedral durant l'Edat Mitjana”, en Josep SANCHIS SIVERA. *Estudis d'història cultural* [edición, introducción, bibliografía y notas a cargo de Mateu RODRIGO LIZONDO]. Valencia-Barcelona (Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadía de Montserrat), 1999, pp. 241-248.

SANDBERG VAVALÀ, Evelyn. *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*. Verona (La Tipografica Veronese), 1926.

SANTAMARÍA ARÁNDEZ, Álvaro. “La formación profesional en Mallorca en la época de Fernando el Católico”. *Príncipe de Viana [Homenaje a J. M. Lacarra]*, año XLVII, anejo 3 (1986), pp. 651-667.

SAUERLÄNDER, Willibald. “‘Quand les statues étaient blanches’. Discussion au sujet de la polychromie”, en VERRET, Denis; STEYAERT, Delphine (dirs.). *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques [Actes du Colloque. Amiens 12-14 octobre 2000]*. Paris-Amiens (Picard, Agence Régionale du Patrimoine de Picardie), 2002, pp. 27-34.

SCAGLIA, Gustina. “Drawings of Machines for Architecture from the Early Quattrocento in Italy”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXV, n° 2 (1966), pp. 90-114.

SHELLER, Robert W. “Towards a Typology of Medieval Drawings”, en STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York (Abaris Books), 1987, pp. 13-34.

SHELLER, Robert W. *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*. Amsterdam (Amsterdam University Press), 1995.

SCHIFERL, Ellen. “Italian Confraternity Art Contracts: Group Consciousness and Corporate Patronage, 1400-1525”, en EISENBICHLER, Konrad (ed.). *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities [Early Drama, Art and Music Monograph Series, 15]*. Kalamazoo, Michigan (Western Michigan University), 1991, pp. 121-140.

SCHMITT, Marilyn (ed.). *Object, Image, Inquiry. The Art Historian at Work*. Santa Monica (J. Paul Getty Trust), 1988.

SCHÖLLER, Wolfgang. “Ritzzeichnungen. Ein Betrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter”, *Architectura* 19 (1989), pp. 36-61.

SCHUETTE, Marie; MÜLLER-CHRISTENSEN, Sigrid. *The Art of Embroidery*. Londres (Thames and Hudson), 1964.

SCHWARZ, Heinrich. "The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. Observations on some paintings, drawings and prints of the fifteenth century". *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on His Eightieth Birthday*. Londres (Phaidon Press), 1959, pp. 90-105.

SEARS, Elisabeth. "Sensory Perception and Its Metaphor in the Time of Richard of Fournivall", en BYNUM, W.F.; PORTER, R. (eds). *Medicine and the Five Senses*. Cambridge (Cambridge University Press), 1993, pp. 16-39.

SEARS, Elisabeth; THOMAS, Thelma K. *Reading medieval Images. The Art Historian and the Object*. Michigan (University of Michigan Press), 2002.

SEARS, Elisabeth. "Craft Ethics and the Critical Eye in Medieval Paris". *Gesta*, XLV/2 (2006), pp. 221-238.

SEBASTIÁN, María Victoria. "In memoriam. Henry Gustav Molaison (H. M.), el paciente con amnesia 'pura'". *El País*, 29/01/2008.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "El Portal de Quart y la arquitectura valenciana del siglo XV". *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, LII (1993), pp. 189-203.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)". *Ars Longa*, nº 5 (1994), pp. 111-119.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "El mestre de les obres de la ciutat de València (siglos XIV y XV)", en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 399-417.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "È cosa catalana. La Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo". *Annali di Architettura*, nº 12 (2000), pp. 7-16.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "Camino, acequias y puentes. Las actividades de los maestros de obras en la ciudad y el territorio de Valencia (siglos XIV y XV)", en VVAA. *Territorio, sociedad y patrimonio [Historia de la ciudad III]*. Valencia (ICARO-Colegio de Arquitectos-Ayuntamiento de Valencia-Universitat de València), 2002, pp. 108-124.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d’Aragó”. *Afers*, n°41 [*Art i figuració a l’Edat Mitjana*] (2002), pp. 15-35.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón”. *Locus Amoenus*, n° 6 (2002-2003), pp. 57-74.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “El precio del saber: técnica, conocimiento y organización de la obra en la Valencia del siglo XV”, en *L’edilizia prima della Rivoluzione industriale. Secoli XIII-XVIII*. Prato (Istituto Internazionale di Storia Economica ‘F. Datini’), 2004, pp. 709-721.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “Huellas y caminos dudosos por el mar. Notas sobre las relaciones pictóricas entre Génova y España en los siglos XIV y XV”, en BOCCARDO, Piero; COLOMER, José Luis; DI FABIO, Clario (coords.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid (Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina), 2004, pp. 31-46.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “El Carnaval dels animals. La vista, el dibuix i el coneixement de la Natura en temps del Gòtic”. *Mètode*, n° 47 (otoño de 2005), pp. 50-56.

SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. “La capilla de san Martín en la Cartuja de Valdecríst: construcción, devoción y magnificencia”, en *Ars Longa*, n°18 (2009), pp. 65-80.

SERRA DESFILIS, Amadeo (coord.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna [Cuadernos Ars Longa, n°2]*. Valencia (Universitat de València), 2010.

SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. “La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”. *Archivo de Arte Valenciano*, 91 (2010), pp. 13-37.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “La arquitectura del tardogótico en la Corona de Aragón: intercambios y trayectorias”, en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid (Sílex), 2011, pp. 459-490.

SERRA DESFILIS, Amadeo. “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”. *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (2012), pp. 163-196.

SERRANO Y SANZ, Manuel. “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 31 (julio-diciembre de 1914), pp. 433-458.

SETTIS, Salvatore. “Come pintor che con essempro pinga”, en SETTIS, Salvatore. *Iconografia dell’arte italiana, 1100-1500: una linea*. Turín (Giulio Einaudi), 2005, pp. 252-270; fig. 318-337.

SHEARMAN, John. “A Note in the Early History of Cartoons”. *Master Drawings*, nº 30 (1992), pp. 5-8.

SHELBY, Lon R. “The Education of Medieval English Master Masons”. *Medieval Studies*, nº 32 (1970), pp. 1-26.

SHELBY, Lon R. “The Geometrical Knowledge of Mediaeval Master Masons”. *Speculum*, vol. 47 (1972), pp. 395-421.

SILVA MAROTO, Pilar; GARRIDO, María del Carmen. “Le processus créatif chez Pedro Berruguete”, en VEROUGSTRAETE, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger (eds.). *Le dessin sous-jacent dans le processus de création [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque X. 5-7 septembre 1993]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1995, pp. 31-36; lám. 11-17.

SIURANA ROGLÁN, Manuel. “Un grafito, posible cabecera de la colegiata gótica de Alcañiz”. *Teruel*, 68 (1982), pp. 163-174.

SMEYERS, M. “Le dessin préparatoire dans la miniature”, en HOLLANDERS-FAVART, D.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture [Colloques I et II organisés par le Laboratoire d’étude des oeuvres d’art par les méthodes scientifiques. 1, 2, 3 novembre 1975-27, 28, 29 septembre 1977]*. Lovaina, (Université Catholique de Louvain), 1979, pp. 56-57, lám. 10.

SMEYERS, Maurits. “La miniature et son auteur. Aspects typologiques et methodologiques”, en VAN SCHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique (eds.). *Le problème de l’auteur de l’oeuvre de peinture. Contribution de l’étude du dessin sous-jacent à la question des attributions.*[*Le dessin sous-jacent*

dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981]. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1982, pp. 16-36, lám. 1-4.

SMITH, Pamela H. *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution.* Chicago-Londres (The University of Chicago Press), 2004.

SONKES, Micheline. "Note sur des procédés de copie en usage chez les primitifs flamands". *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, n° 11 (1969), pp. 142-152.

SOSSON, Jean-Pierre. "L'histoire économique et sociale et le problème de l'auteur de l'oeuvre en peinture: corporations, cour ducale, marché", en VAN SCHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique (eds.). *Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions.[Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981].* Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1982, pp. 66-72.

STREHLKE, Carl Brandon. 'Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo', en RISHEL, Joseph J.; SPANTIGATI, Carlenrica (comisarios). *Jan van Eyck (1390 c.-1441). Opere a confronto* [catálogo de exposición: Galería Sabauda, 3 de octubre - 14 de diciembre de 1997]. Turín, (Umberto Allemandi & Co), 1997, pp. 55-76.

SUCKALE, Robert; FAJT, Jirí. '117. Model Book' [ficha de catálogo], en DRAKE BOEHM, Barbara; FAJT, Jirí (eds.). *Prague. The Crown of Bohemia, 1347-1437.* Nueva York (Metropolitan Museum of Art), 2005, pp. 274-276.

SUNDT, Richard A. "From Half to Full *Palmier*: Factors contributing to the Final Chevet Design of Toulouse's Jacobin Church". *Avista Forum*, vol. 9, n° 2 (otoño 1995/invierno 1996), pp. 7-15.

TEIXIDOR, José (O.P.). *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia.* Valencia (Acción Bibliográfica Valenciana), 1949-1952, 3 vols.

TERRENOIRE, Marie-Odile. "Villard de Honnecourt, culture savante, culture orale?", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge.* París (Picard), 1986, vol. I [*Les hommes*], pp. 163-181.

THOMAS, Anabel. *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany.* Cambridge (Cambridge University Press), 1995.

TILLIET-HAULOT, Marie-Françoise. “La collaboration pour l'exécution des broderies liturgiques à la fin du Moyen Âge”, en VAN SCHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique (eds.). *Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions. [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1982, pp. 56-65, lám. 11-13.

TILOCCA SEGRETI, Anna. “Il contratto di apprendistato nella Sardegna settentrionale”, en MATTONE, Antonello (ed.). *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna (XIV-XIX secolo)*. Cagliari (AM&D Edizioni), 2000, pp. 384-403.

TIMMERMANN, Achim. “The Workshop Practice of Medieval Painters”, en LINDLEY, Phillip (ed.). *Making Medieval Art*. Donington (Shaun Tyas), 2003, pp. 42-53.

TISSIER, André. “Le rôle du costume dans les farces médiévales”. *Fifteenth-Century Studies*, vol. 13 [*Le Théâtre et la Cité dans l'Europe Médiévale*] (1988), pp. 371-386.

TOKER, Franklin. “Gothic Architecture by Remote Control: An Illustrated Building Contract of 1340”. *The Art Bulletin*, vol. LXVII, n.1 (marzo 1985), pp. 67-95.

TOLAINI, Francesca. “Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievali”, en CASTELNUOVO, Enrico; HERMANÈS, Théo-Antoine; PASTOUREAU, Michel; SEIDEL, Max; SILVA, Romano (comité científico). *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle Giornate di Studi. Lucca, 5-6 maggio 1995 [Collana di studi sul colore, I]*. Luca (Istituto Storico Luchese-Scuola Normale Superiore di Pisa), 1996, pp. 91-116.

TOLDRÀ, Albert. “Sant Vicent contra el pintor gòtic. Sobre el ‘triangle’ de l'expressió medieval”. *Afers*, n° 41 (2002), pp. 37-55.

TOLDRÀ, Albert. “Judes a l'Edat Mitjana”. *Afers*, n° 45 (2003), pp. 447-462.

TOLDRÀ, Albert. “Per peccat se scriu en les calderes de infern. Llibre i escriptura al Més Enllà medieval”. *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n° 11 (2003), pp. 7-36.

TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*. Nueva York (Hacker Art Books), 1983.

TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan (edición al cuidado de). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*. Valencia (Universitat de València), 2011.

TORRES-ALCALÁ, Antonio. *Don Enrique de Villena: un Mago al Dintel del Renacimiento*. Madrid (Ediciones José Porrúa Turanzas), 1983 [esp. todo lo referente al *Libro del Aojamiento* (pp. 125-133) y el excursus “Don Enrique de Villena: su posición en las letras catalanas” (pp. 191-197)].

TOSATTI SOLDANO, Bianca Silvia. “La ‘Tabula de Vocabulis Sinonimis et Equivocis Colorum’ Ms. Lat. 6741 della Bibliothèque Nationale di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio”. Ipotesi su un protagonista della trasmissione delle fonti di tecniche pittoriche tra Milano e Parigi ai primi del Quattrocento, con qualche nota bibliografica sulla trattatistica tecnico-artistica medioevale”. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, vol. XXXVI, fasc. II-III (1983), pp. 129-185.

TOSATTI, Silvia Bianca. *Tratatti medievali di tecniche artistiche*. Milán (Jaca Book), 2007.

TORRÓ, Josep; GUINOT, Enric. “De la madina a la ciutat. Les pobles del sud i la urbanització dels extramurs de València (1270-1370)”. *Saitabi*, n° 51/51 (2001-2002), pp. 52-103.

TOSCANO, Gemmaro. “Leonardo da Besozzo à Naples: un peintre du gothique tardif à l’époque des derniers rois de la dynastie angevine”, en JOUBERT, Fabienne; SANDRON, Dany (eds.). *Pierre, lumière, couleur: études d’histoire de l’art du moyen âge en l’honneur d’Anne Prache*. París (Université de Paris-Sorbonne), 1999, pp. 413-424.

TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia (Imprenta Doménech), 1889 [facsimil editado por París-Valencia].

TRAMOYERES BLASCO, Luis. “La capilla de los Jurados de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, V (1919), pp. 73-100.

TREITLER, Leo. "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music". *Speculum*, vol. 56/3 (1981), pp. 471-491.

TSUJI, Shigeru. "Il 'cartone' non era spesso: il vero significato del cartone da pittura", en OS, H.W. van; ASPEREN, J. R. J. van (eds.). *La pittura nel XIV e XV secolo; il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte [Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 3]*. Bologna (CIHA), 1983, pp. 155-160.

TURNER, Nancy. "The Recipe Collection of Johannes Alcherius and the Painting Materials Used in Manuscript Illumination in France and Northern Italy, c.1380-1420", en *Painting Techniques: History, Materials and Studio Techniques. Abstracts of the 17th International Congress-Dublin-7/11 september 1998* [<http://www.iiconservation.org/conferences/dublin/abstracts98.php>, consultado el 29/IX/2005].

TYDEMAN, William. *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions, c. 800-1576*. Cambridge (Cambridge University Press), 1978.

VALERO MOLINA, Joan. "Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), pp. 59-76.

VANDEN BEMDEN, Yvette. "Le vitrail. Problèmes d'attribution et de collaboration", en VAN SCHOUTE, Roger; HOLLANDERS-FAVART, Dominique (eds.). *Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions. [Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, 29-30-31 octobre 1981]*. Lovaina (Université Catholique de Louvain), 1982, pp. 37-42, lám. 5-6b.

VAREY, John. "Del *entramés* al *entremés*", en QUIRANTE SANTACRUZ, Luis (ed.). *Teatro y espectáculo en la Edad Media [Actas Festival de Elx 1990]*. Alicante (Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Ajuntament d'Elx), 1992, pp. 65-79.

VELA I AULESA, Carles. *L'obrador d'un apotecari medieval segons el llibre de comptes de Francesc ses Canes (Barcelona, 1378-1381)*. Barcelona (Institució Milà i Fontanals, Departament d'Estudi Medievals), 2003.

VERDIER, Philippe. "Foreword", en MINER, Dorothy (ed.). *The International Style. The Arts in Europe around 1400. October, 23-december, 2 1962. The Walters Art Gallery, Baltimore* [catálogo]. Baltimore (The Walter Arts Gallery), 1962, pp. vii-xv.

VERGNOLLE, Eliane. "Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoît-sur-Loire". *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, nº 2 (1984), pp. 23-56.

VERRIÉ, Frederic-Pau. "La política artística de Pere el Cerimoniós", en *Pere el Cerimoniós i la seva època [Anejo del Anuario de Estudios Medievales]*. Barcelona (CSIC-Institució Milà i Fontanals), 1989, pp. 17-192.

VIDAL BELTRÁN, Eliseo. *Valencia en la época de Juan I. Valencia* (Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Letras), 1974.

VIERA, David J. "A Repeated Image of Light in the Sermons of Vicenç Ferrer". *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, II, nº 1 (1987), pp. 171-176.

VILA-GRAU, Joan. "Tabla de vidriero" [ficha de catálogo], en AINAUD, Joan *et alii. Cataluña Medieval: del 20 de mayo al 10 de agosto, Barcelona, 1992* [catálogo]. Barcelona (Lunweg), 1992, p. 311.

VILA-GRAU, Joan. "La table de peintre-verrier de Gérone". *Revue de l'Art*, nº 72 (1986), pp. 32-34.

VILLANUEVA MORTE, Concepción. "Las relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en la Baja Edad Media", en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *XVIII Congrès Internacional d'Història de la Corona d'Aragó (Valencia, 2004) [Actas]*. Valencia (Universitat de València-Fundació Jaume II el Just), 2005, vol. I, pp. 1321-1350.

VILLELA-PETIT, Inès; GUINEAU, Bernard. "Le Maître de Boucicaut revisité. Palette et technique d'un enlumineur parisien au début du XVe siècle". *Art de l'enluminure*, nº 6 (septiembre-octubre-noviembre 2003), pp. 3-17.

VILLELA-PETIT, Inès. *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles IV*. París (Louvre-Hazan), 2004.

- VIOLÉ O'NEILL, Ynez. "Diagrams of the Medieval Brain: A Study in Cerebral Localization", en CASSIDY, Brendan (ed.). *Iconography at the Crossroads [Index of Christian Art Occasional Papers, III]*. Princenton (Princenton University Press), 1993, pp. 91-105.
- VIRÓS I PUJOLÀ, Lluís (ed.). *Organització del treball preindustrial: confraries i oficis*. Barcelona (Publicacions de l'Abadia de Montserrat), 2000.
- WEBSTER, Jill R. *Per Déu o per diners. Els mendicants i el clergat al País Valencià*. Catarroja-Barcelona (Editorial Afers), 1998.
- WELCH, Evelyn. *Art in Renaissance Italy*. Oxford (Oxford University Press), 2000.
- WENTZEL, Hans. "Un projet de vitrail au XIVe siècle". *Revue de l'Art*, n° 10 (1970), pp. 7-14.
- WIRTH, Jean. "Les scolastiques et l'image", en MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.). *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes (Presses Universitaires de Vincennes), 1994, pp. 19-30.
- WITTLIN, Curt J. "Testament i inventari del canonge valencià Pere d'Artés (†1440)", en Antoni FERRANDO (ed.). *Miscel·lània Sanchis Guarner [Biblioteca 'Abat Oliba', 110]*. Valencia (Universitat de València-Publicacions de l'Abadia de Montserrat), 1992, vol. III, pp. 459-480.
- WOODS-MARSDEN, Joanna. "Preparatory Drawings for Frescoes in the Early Quattrocento: the Practice of Pisanello", en STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York (Abaris Books), 1987, pp. 49-62.
- WOODS-MARSDEN, Joanna. "Draw the Irrational Animals as Often as You Can from Life': Cennino Cennini, Giovannino de' Grassi, and Antonio Pisanello". *Studi di Storia dell'Arte*, n° 3 (1992), pp. 67-78.
- WU, Nancy. "Hugues Libergier and His Instruments". *Avista Forum*, vol. 11, n° 2 (otoño 1998-invierno 1999), pp. 7-13.
- WU, Nancy (ed.). *Ad Quadratum. The Practical Application of Geometry in Medieval Architecture*. Aldershot (Ashgate), 2002.

YARZA LUACES, Joaquín; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media”, en VVAA. *El Diseño en España: antecedentes históricos y realidad actual*. Madrid (Ministerio de Industria y Energía), 1985, pp. 27-31.

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

YARZA LUACES, Joaquín. “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”, en ESPANYOL BERTRAN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (coords). *Ve Congrès Espanyol d’Història de l’Art*. Barcelona (Ediciones Marzo 80), 1987, vol. I, pp. 193-202.

YARZA LUACES, Joaquín. “*Fascinum*. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l’art médiéval hispanique”. *Razo*, nº 8 (1988), pp. 113-127.

YARZA LUACES, Joaquín. “La fascinación del viaje a Oriente y el arte medieval”, en VVAA. *II Ciclo de Conferencias sobre Historia del Arte*. Orense (Colegio Universitario de Orense), 1988, pp. 3-34

YARZA LUACES, Joaquín. “Problemas metodológicos de la iconografía medieval hispana”. *Aspectos didácticos de Geografía e Historia*, 5 [Educación Abierta, 83]. Zaragoza (Instituto de Ciencias de la Educación), 1990, pp. 59-84.

YARZA LUACES, Joaquín. “El artista gótico hispano”, en MINGORANCE Y RICART, Francisco Javier (coord.). *I Curso de Cultura Medieval*. Aguilar de Campoo. Octubre de 1989 [Actas]. SL (SN), 1991, pp. 29-43.

YARZA LUACES, Joaquín. “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en VVAA. *Patronos, promotores, mecenas y clientes en el arte medieval hispano [Actas del VII Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Murcia, octubre de 1988]*. Murcia (Universidad de Murcia), 1992, vol. I, pp. 17-47.

YARZA LUACES, Joaquín. “Alabastros esculpidos y comercio Inglaterra-Corona de Castilla en la Baja Edad Media”, en VVAA. *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid (Universidad Complutense), 1992, pp. 605-613, fig. 1-6.

YARZA LUACES, Joaquín. “El retrato medieval: la presencia del donante”, en PORTÚS, Javier. *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid (Anaya), 1994, pp. 67-97.

YARZA LUACES, Joaquín. “Los ‘lejos’ en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares”, en VVAA. *Los paisajes del Prado*. Madrid (Nerea-Amigos del Museo del Prado), 1994, pp. 29-51.

YARZA LUACES, Joaquín. “Il colore del diavolo. Aspetti del colore nella pittura gotica catalana”. *Collana di studi sul colore [Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. Atti delle giornate di studi. Lucca, 2, 3, 4 maggio 1996]*, n° 2 (1998), pp. 93-115.

YARZA LUACES, Joaquín. “¿Dibujos, esbozos, modelos?” en MOLINA I FIGUERAS, Joan (ed.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*. Girona (Museu d’Art de Girona), 2003, pp. 146-168.

YARZA LUACES, Joaquín; HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria; BOTO VARELA, Gerardo (eds.). *La Catedral de León en la Edad Media [Actas del Congreso Internacional. León, 7-11 de abril de 2003]*. León (Universidad de León-Ayuntamiento de León), 2004.

YARZA LUACES, Joaquín. “Tendencias del arte en la Corona de Aragón c.1500. Movilidad de los artistas”, en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *XVIII Congrès Internacional d’Història de la Corona d’Aragó (València, 2004) [Actas]*. Valencia (Universitat de València-Fundació Jaume II el Just), 2005, vol. I, pp. 1611-1647.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. Londres-Henley (Routledge and Kegan Paul), 1972 (1^a ed. 1966) [edición en castellano: *El arte de la memoria*. Madrid (Siruela), 2005].

ZANARDI, Bruno. “Relazione di restauro dei dipinti murali del Battistero di Parma e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori”, en LE GOFF, Jacques *et alii*. *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*. Parma (Cassa di Risparmio di Parma Piacenza-Franco Maria Ricci), 1993, pp. 219-250.

ZANARDI, Bruno. “Relazione di restauro della decorazione della cappella del *Sancta Sanctorum* con due appendici sulle tecniche d’esecuzione dei dipinti murali

duecenteschi”, en VVAA. *Sancta Sanctorum*. Milán (Electa), 1995, pp. 249-268 (esp. “Appendice prima. Il problema dell’uso di sagome nella trasposizione del disegno preparatorio”, pp. 249-258).

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, en ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (coord.). *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano [Actas]*. Valencia (Conselleria de Cultura), 1993, pp. 97-104.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GARCÍA CODOÑER, Ángela. “El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística: el episodio gótico valenciano”, en CIGOLA, Michela; FIORUCCI, Tiziana (eds.). *Il disegno di progetto dalle origini al XVIII secolo [Atti del Convegno. Roma, 22/24 aprile 1993]*. Roma (Gagemi Editore), 1997, pp. 41-44.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “La Capilla Real del antiguo Monasterio de Predicadores de Valencia”, en AAVV. *La Capella Reial d’Alfons el Magnànim de l’antic Monestir de Predicadors de València*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1997, vol. I, pp. 17-61.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Juegos matemáticos: aplicaciones geométricas de los maestros del gótico en el episodio valenciano”, en YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.). *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs), 1999, pp. 183-210.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano”. *Penyagolosa*, nº 1 [IV época] (1999), pp. 9-18.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Modos de construir en la Valencia medieval: bóvedas”, en TABERNER, Francisco (ed.). *Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia [Historia de la Ciudad, I]*. Valencia (Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana), 2000, pp. 76-88.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2000.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte: arquitecto*. Valencia (Generalitat Valenciana-Ajuntament de València-Centro UNESCO Valencia), 2007.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)”. *Artígrama*, 26 (2011), pp. 21-102.

ZENNER, Marie-Thérèse (ed.). *Villard's Legacy. Studies in Medieval Technology, Science and Art in Memory of Jean Gimpel*. Aldershot (Ashgate), 2004.

ZERDOUN BAT-YEHOUDA, Monique. *Les papiers filigranés médiévaux. Essai de méthodologie descriptive [Bibliologia, 8]*. Turnhout (Brepols), 1989.

ZORZI, Ludovico. “Figurazione pittorica e figurazione teatrale”, en BOLLATI, Giulio; FOSSATI, Paolo (eds.). *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*. Turín (Einaudi), 1979, pp. 421-463.

ZORZI, Andrea. “Rituali e cerimoniali penali nelle città italiane (secc. XIII-XVI)”, en Jacques CHIFFOLEAU *et alii* (eds.). *Riti e rituali nelle società medievali*. Spoleto (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), 1994, pp. 141-157.

ZUFFI, Stefano (ed.). *Il Quattrocento*. Milán (Electa), 2004.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Madrid (Cátedra), 1989 [1ª edición en 1987].

13. ANEXOS

ANEXO I: DOCUMENTACIÓN INÉDITA.*

Documento 1

1385, abril, 12.

APPV *Bertomeu Martí*, núm. 00076.

Jaume Bonet, vecino de Valencia y parroquiano de San Esteban, *aferma* por tres años con Joan Franc, pedrapiquero vecino de Valencia, a su hijo Joan Bonet. Al terminar el contrato, Franc debe proporcionar a su discípulo túnica, gramalla, capuchón y calzas de paño de lana (a 10 o 12 sueldos el alna). También dos *tallants*, un *scayre*, un escoplo y una maza.

Documento 2

1385, junio, 19.

APPV *Bertomeu Martí*, núm. 00076.

Afermament con barbero, por cinco años.

Documento 3

1390, septiembre, 17.

ARV *Alfons Ferrer*, núm. 2905.

Nicolau Espaser, marinero vecino de Valencia, *aferma* con Bertomeu Cases, carpintero, vecino de la misma ciudad, a su hijo Joan por cinco años. Al final del aprendizaje, *sach*, gramalla, capuchón y calzas de paño de Valencia (a 11-12 sueldos el alna).

Documento 4

1398, marzo, 11.

APPV *Ramon Barcella*, núm. 12088.

Contrato de aprendizaje con sastre por cuatro años. Edad del aprendiz: doce años.

* Los documentos no se han transcrito íntegramente, dados la uniformidad y el carácter reiterativo propios de estos textos.

Documento 5

1398, marzo, 20.

APPV *Ramon Barcella*, núm. 12088.

Benverguda, como procuradora de su marido Joan Lançol, corredor vecino de Valencia, ausente, *aferma* por siete años a su hijo Joanet Lançol, de 9 años, con Joan Aparici, cardador.

Documento 6

1398, marzo, 20.

APPV *Ramon Barcella*, núm. 12088.

Benverguda, como procuradora de su marido Joan Lançol, corredor vecino de Valencia, ausente, *aferma* por seis años a su hijo Pere Lançol, de 12 años, con Mateu Granada, carpintero.

Documento 7

1404, febrero, 21.

ARV *Guillem Cardona*, núm. 503.

Francesc Blanc, sastre de Valencia, *aferma* a su hijo con el *obrer de vila* Joan Gomis.

Documento 8

1404, febrero, 22.

ARV *Guillem Cardona*, núm. 503.

Pasqual Sabater, vecino del lugar de Trullas [?], *aferma* por nueve años a su hija Benverguda con Joan de Vargues, polainero, '*in ancillam et discipulam vestram*'. Al final del periodo, soldada de 25 libras (en el siguiente documento, los padres de Benverguda reconocen deber a Joan de Vargues 10 libras de la soldada de su hija, y se comprometen a devolverlas por San Juan del año siguiente).

Documento 9

1413, enero, 30.

APPV *Joan Çaposa*, núm.24709

Contrato de *afermament* con barbero, por tres años (el aprendiz es de Zaragoza, y tiene edad para comprometerse por sí mismo).

Documento 10

1413, marzo, 14.

APPV *Joan Çaposa*, núm.24709

Alfonso García, tintorero de Cuenca, *afirma* por tres años con Pere de Vilanova, cardador, a su hijo Juanico, de once años.

Documento 11

1413, agosto, 18.

APPV *Joan Çaposa*, núm.24709

Francisco Ferrando, zapatero de Cuenca, y Álvaro Lopez, del mismo oficio y de la misma ciudad, comprometen por siete años con Joan Peris, *pellicer* de Valencia, a Juanico Ferrando, de once años.

Documento 12

1416, enero, 3.

APPV *Joan d'Artigues*, núm. 21509.

Pere Cortés, platero de la ciudad de Valencia, padre y legítimo administrador de Jaume Cortés, constituye procurador suyo a Martí Onxine/Ouxine, platero de la ciudad de Barcelona, con el objeto de *afirmar* a Jaume '*ad adiscendum officium seu artem argenterie... cum illis personas et pro illa solidata... seu mercede quibus poteritis et ad illum tempus quod vobis fuerit benevisum cum... illis pactis conditionibus et obligationibus quibus convenerit secundum consitutiones Cathalonie et etc [...]*'.

Documento 13

1421, enero, 2.

APPV *Bertomeu Gueralt*, núm. 01091.

Guillem Avellà, marinero vecino de Valencia, *afirma* por diez años a Bernardet Avellà, su hijo, con Lluís Queralt, batihaja.

Documento 14

1423, enero, 9.

ARV *Vicent Çaera* [en el catálogo del Archivo, '*Zaera*'], núm. 2422.

Afermament por seis años del huérfano de un pañero con el platero Joan Navarro.

Documento 15

1423, mayo, 4.

APPV *Joan Çaposa*, núm. 24713.

Blai Guillem, pañero de Teruel, *aferma* por siete años a su hijo Francesc, de 10 años, con el zapatero Jaume Anguier [?], ciudadano de Valencia.

Documento 16

1423, junio, 16.

ARV *Vicent Çaera*, núm. 2422.

Dídac de Alfonso se *aferma* a sí mismo, por tres años, con el platero Lluís Adrover.

Documento 17

1423, junio, 26.

APPV *Joan Çaposa*, núm. 24713.

Afermament de un esclavo de 35 años (propiedad de Joan Guillem Escrivà, caballero de la Orden de Montesa) con un daguero por un año. No hay referencia alguna al aprendizaje, pero sí al trabajo conjunto y al servicio. La paga es de 25 florines, además de la manutención.

Documento 18

1423, agosto, 16.

APPV *Joan Çaposa*, núm. 24713.

Pere Punyet, barbero de Valencia, tutor asignado por la Curia Civil de la ciudad de la persona y los bienes de Pere Sanxez de Favavuig (hijo de Miquel Sanxez de Favavuig, pañero de Segorbe), *aferma* al citado Pere, de 15 años de edad, con Miquel Roda, *obrer de vila*, por cuatro años, '*causa adiscendi dictum vestrum*

oficium et vobis servendi in vestris mandatis'. Miquel de Roda debe proporcionar al aprendiz manutención, ropa y calzado. Al final del periodo, además, tiene que darle calzas, capuchón, *cloxa i sac* (de paño de la tierra, a razón de 9 o 10 sueldos el alna), dos camisas, dos '*serraberas [...]* i *sotulares, i ferramenta pertanyent a fadri com hix de senyor ad dictum officium exercendum*'. En el documento figura como testimonio Martí Llobet.

Documento 19

1423, agosto, 21.

APPV Joan Çaposa, núm. 24713.

Afermament de Blanquina (11 años, de Villahermosa) en casa del tejedor de bruneta Bernat Fexes y de su esposa Úrsula, por cinco años, '*causa vobis servendi et adiscendi officium dicte dompne Ursole de tallar e cosir*'. Al final del periodo, Blanquina recibirá 13 libras, una *cota* y un manto de paño de la tierra (precio del paño: 9 o 10 sueldos el alna), además de calzas, camisas y zapatos.

Documento 20

1423, agosto, 26.

APPV Joan Çaposa, núm. 24713.

Joan Ferran, carpintero vecino de Valencia, *afirma* a Joan Ferran, nieto suyo de once años, con Nicolau Quintana, carpintero ciudadano de Valencia. El aprendizaje durará cuatro años, al final de los cuales el mozo recibirá un *sach*, una gramalla, calzas y capuchón de paño de la tierra (precio del paño: 9 o 10 sueldos el alna).

Documento 21

1424, noviembre, 28.

APPV Lluís Guerau, núm. 27184.

Contrato con tejedor, por ocho años. Edad del aprendiz: 11 años.

Documento 22

1428, marzo, 8.

APPV *Pere Todó*, núm. 25742.

Antoni Moreno, *obrer de vila*, *aferma* a su hijo Pere, de 10 años, con el pintor Jaume Mateu. Duración del aprendizaje: seis años.

Documento 23

1433, junio, 12.

APPV *Ambrosi Alegret*, núm. 20701

Domènec Peidrò, labrador de Valencia, *aferma* a su hijo Joan, de 11 años, con Domènec Marça, zapatero, por seis años.

Documento 24

1434, junio, 16.

APPV *Ambrosi Alegret*, núm. 20702

Domènec Eiximeno, carpintero, vecino de Nules, *aferma* con Antoni Ferrer, *mestre d'obra de vila* de Valencia, a Joan, su hijo de 14 años. Duración del aprendizaje: tres años.

Documento 25

1438, junio, 12.

APPV *Lluís Despuig*, núm. 22028

Guillem Desplà, vecino de Altea, picapedrero, *aferma* con Martí Llobet, picapedrero y maestro de obras de la Seu de Valencia, a su hijo Jaume, de 14 años. Duración del aprendizaje, cuatro años. Al final, herramientas de trabajo.

Documento 26

1438, diciembre, 13.

APPV *Lluís Despuig*, núm. 22028

Antoni Ferrer, *obrer de vila*, y Joan *Libitus*, *olim servus*, cancelan un compromiso de *afermament* (era Joan quien se *afermava*).

Documento 27

1440, septiembre, 6.

APPV *Lluís Despuig*, núm. 22029

Contrato de aprendizaje con un *giponer*, por seis años. La edad del aprendiz es 9 años, y al final del periodo recibirá camisa, jubón, *clocha* y capuchón (precio del paño: 11 sueldos el alna).

Documento 28

1443, enero, 4.

APPV *Lluís Masquefa*, núm. 22198

Contrato de *afermament* con un pelaire, por ocho años. Edad del aprendiz: 9 años.

Documento 29

1443, agosto, 12.

APPV *Lluís Masquefa*, núm. 22198

Contrato de *afermament* con un pelaire, por cinco años. Edad del aprendiz: 11 años.

Documento 30

1443, diciembre, 23.

APPV *Lluís Masquefa*, núm. 22198

Juan de Burgos, mayor de 20 años, se *aferma* por dos años con un pelaire.

**ANEXO II:
VÍNCULOS FAMILIARES EN LA MENESTRALÍA DEDICADA A LOS
OFICIOS ARTÍSTICOS.**

Pintores

Primera mitad del siglo XIV:

- Blai de Roures fue hijo de Marc de Roures [CERVERÓ GOMIS, “Pintores valentinos: su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n.º49 (1964)¹⁶⁵⁴, p.99]. También aparecen Pere de Roures, Marc de Roures y Francesc de Roures, pintores hermanos de Blai [CERVERÓ GOMIS (1964), pp. 100-101; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, I. Valencia (Universitat de València), 2005¹⁶⁵⁵, p.56] **(vid. fig. 1)**.
- Bertomeu Llorenç, padre e hijo del mismo nombre, pintores [CERVERÓ GOMIS (1963), pp.118-119; CERVERÓ GOMIS (1960), p.241]. Berenguer Llätzer, pintor y vecino de Valencia, aprendió el oficio con Llorenç padre en 1306 (COMPANY, p.56) **(vid. fig. 2)**.
- Macià Guerau, padre e hijo, pintores (COMPANY, pp. 70-71).
- Ferran Peris, padre e hijo, pintores (COMPANY, pp. 43 y 95). Jacmet de Tous aprende el oficio con Ferran Peris hijo (COMPANY, p.473) **(vid. fig. 3)**.

Segunda mitad del siglo XIV:

- 1356: Pleito entre Bernat Guerau, pintor, y su hermana Guillamona, casada con el también pintor Sanç Martí [CERVERÓ GOMIS (1960), p.239; COMPANY, 155-159] **(vid. fig. 4)**.
- 1372: los Ferrer Querol, pintores, son padre e hijo [SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*¹⁶⁵⁶, p.7].

¹⁶⁵⁴ De aquí en adelante, CERVERÓ GOMIS.

¹⁶⁵⁵ De aquí en adelante, COMPANY.

¹⁶⁵⁶ De aquí en adelante, PMV.

- 1390: Francesc Bonet, pintor, cuando dicta testamento, tiene una hija viuda del pintor Domènec Pasqual [CERVERÓ GOMIS (1963), p.76; COMPANY, pp. 339-342] (**vid. fig. 5**).
- Los Pere de Morlans, pintores, padre e hijo [PMV, pp. 27 y 143; CERVERÓ GOMIS (1963), pp.132-134]; Andreu Carbonell, pintor, casa en 1348 a su hija Francesca con Pere Morlans padre [CERVERÓ GOMIS (1971), p.53]. La dote es una donación de las casas que posee Carbonell en la Parroquia de San Pedro de la Seu, tasadas en treinta libras (**vid. fig. 6**).
- Antoni de Eixarc i Garcia de Eixarc, hermanos (probablemente, pintores de armas: PMV, p.143); [CERVERÓ GOMIS (1963), pp.93-94; CERVERÓ GOMIS (1960), p.238; COMPANY, pp. 133 y 170]. Garcia fue padre de Garcia de Eixarc, también pintor (**vid. fig. 7**).
- Jaume Tallada y Ramon Valls (1387): *Demana vos Justicia, se nomene un curador a la present causa e nomenay per sufficient en Ramon Valls pintor parent e conjunta persona del dit en Jacme Tallada* [CERVERÓ GOMIS (1972), p.53]; hay un Romeu Taylada, pintor, en 1321 (*ibidem*).

Primera mitad del siglo XV:

- Los Port (principios del siglo XV): Domènec del Port y Jaume del Port, pintores de paveses, padre e hijo (PMV, pp.23 y 54); Vicent Port también pinta paveses (PMV, pp.48-49) y es hijo de Domènec. Está casado con Caterina, hija del batilhoja Mateu Simó [CERVERÓ GOMIS (1972), p.48] (**vid. fig. 8**).
- Cerveró Gomis identifica a dos pintores llamados Andreu Çarabolleda, padre e hijo [CERVERÓ GOMIS (1963), p.90]. Andreu Çarabolleda (padre) es suegro de Domènec del Port (testamento de Çarabolleda en 1417: PMV, p.26). Ya había un Andreu Çarabolleda pintando paveses en 1328 (PMV, pp.142-143). En 1408 el pintor Joan Sarrebolleda se declara heredero de su padre, el también pintor Andreu Sarrebolleda (COMPANY, III, Documento 380).
- Lluís Claver, pintor, y su hermana, Valentina, casada con Miquel Gil, también pintor, son herederos de su padre [CERVERÓ GOMIS (1956), p.109] (**vid. fig. 9**).

- *Francisca uxor Laurentii Saragoça, pictoris quondam Val. Scienter et gratis cum presenti instrumento vendo et concedo ac trado seu quasi trado vobis Martino Maestre, pictori continui meo...* [CERVERÓ GOMIS (1965), p.26].
- Joan Romeu, pintor, promete en 1429 pagar las 10 libras que le faltaba entregar a Joan Fenoll, *obrer de vila*, como dote de su hija Esperança (total: 30 libras) [CERVERÓ GOMIS (1964), p.99] (**vid. fig. 10**).
- El pintor Cristófol Picart (1431) se casó con Brígida, hija del pintor Bertomeu Baró [CERVERÓ GOMIS (1966), p.28] (**vid. fig. 11**).
- Margarita, hija de Guillem Escada (pintor de paveses), se casa en 1441 con Salvador Gallent, también pintor y vecino de Valencia (PMV, pp.40 y 77) (**vid. fig. 12**).
- Los Valls: Ramon Valls fue padre de Vicent Valls [CERVERÓ GOMIS (1972), p.54; CERVERÓ GOMIS (1968), p.94]. Había otro hijo de Ramon, Joan [CERVERÓ GOMIS (1964), p.123].
- Pere y Antoni Desplà (padre e hijo, pintores: PMV, p.101).
- Geroni Fuster, pintor, fue hijo del boticario Jaume Fuster [CERVERÓ GOMIS (1971), p.32].
- Los Stopinyà, verdadera saga de carpinteros que trabaja en obras de importancia durante toda la primera mitad del siglo XV¹⁶³⁷. En la familia también hay pintores: Jaume Stopinyà, pintor [CERVERÓ GOMIS (1972), p.53]; Ausiàs Stopinyà [CERVERÓ GOMIS (1963), p.78]; Cosme Stopinyà, heredero de Jaume Stopinyà [CERVERÓ GOMIS (1964), pp.104-105]; *Jacobus Stopinya, pictor, civis Val. ut procurator Bernardi Stopinya, fusterii, nomine suo proprio et ut procuratoris Petri Stopinyá frater sui...* [CERVERÓ GOMIS,(1964), p.116].
- Los Peris: familia de pintores bien conocida e importante en el panorama del Gótico Internacional en Valencia, estudiada por Joan Aliaga Morell (*Els Peris i la pintura valenciana medieval*¹⁶³⁸). Antoni fue padre de Joan (PMV,

¹⁶³⁷ Los parentescos dentro de esta compacta empresa familiar son lo suficientemente complejos como para desestimar, de momento, la confección de un diagrama.

¹⁶³⁸ ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Alfons el Magnànim), 1996.

p.159); Joan Peris y Bertomeu Peris fueron hermanos [CERVERÓ GOMIS (1963), pp.154-155].

- Los Sarrià, pintores: Gonçal Sarrià, su hermano Francesc y su sobrino Garcia [PMV, pp. 67 y 68; CERVERÓ GOMIS (1963), p.142]
- Los Crespí: familia de iluminadores estudiada monográficamente por Nuria Ramon Marqués¹⁶⁵⁹.

Segunda mitad del siglo XV:

- Los Alimbrot (mediados del siglo XV): Lluís (padre) y Jordi (hijo).
- Los Reixac (mediados del siglo XV). Joan Reixac fue hijo de Llorenç Reixac, escultor de Barcelona [CERVERÓ GOMIS (1966), p.29]. Joan Reixac y Jerònim Reixac, padre e hijo, pintores [PMV, p.105; CERVERÓ GOMIS (1966), p.29]. Pere Reixac es también un pintor de la segunda mitad del XV, aunque no consta ningún tipo de relación con los anteriores (PMV, p.110) (**vid. fig. 13**).
- Existe un pintor, Lluís Pasqual (1465) que nombra como procurador suyo al platero Simó Pasqual [CERVERÓ GOMIS (1966), p.26].
- Joan Guillem y Pere Guillem: padre e hijo, pintores murales; el hijo fue mayoral del oficio de pintores de cajas en 1484 (PMV, pp. 104-105, 126-127).
- Francesc Almenara (padre) y Bertomeu Almenara (hijo) [CERVERÓ GOMIS (1965), p.23].

Primera mitad del siglo XVI:

- Paolo de San Leocadio / Miquel Joan de San Leocadio (PMV, pp. 138-139).
- Martí de Sant Martí / Baltasar de Sant Martí: padre e hijo (PMV, p.138).
- Pere Cabanes / Martí Cabanes: hermanos (PMV, p.139).

Oficios de la construcción:

¹⁶⁵⁹ RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*. Segorbe (Mutua Segorbina), 2002.

- los Amorós (principios del siglo XV): Pere y Lluís, padre e hijo (SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, p.30). Existen también un Joan y un Gabriel Amorós (*ibidem*, p.44). Hay un Joan y un Juli Amorós que son carpinteros (SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana en la Edad Media”, pp. 4 y 16).
- los Stopinyà (carpinteros de principios del siglo XV): Jaume, Bernat y Simó (SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana en la Edad Media”, pp.11,13, y 15).
- Jaume Colom y Antoni Colom (primera mitad del siglo XV): los dos de Godella, los dos picapedreros, aunque no consta ninguna relación familiar explícita (SANCHIS SIVERA, “Maestros de obras...”, pp. 41 y 43/44).
- los Forment (ya en el siglo XVI): Pau, el padre, y los hijos Onofre y Damià (SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana en la Edad Media”, pp. 27-28).

Manyans.

- los Pont o Ponç (SANCHIS SIVERA, “Contribución al estudio de la ferretería...”, pp. 75-76, 82-83, 84-85, 91-93, 98-100)
- Antoni Martí y Guillem Martí, hermanos, campaneros franceses (SANCHIS SIVERA, “Contribución al estudio de la ferretería...”, p.84).

DIAGRAMAS

Fig. 1

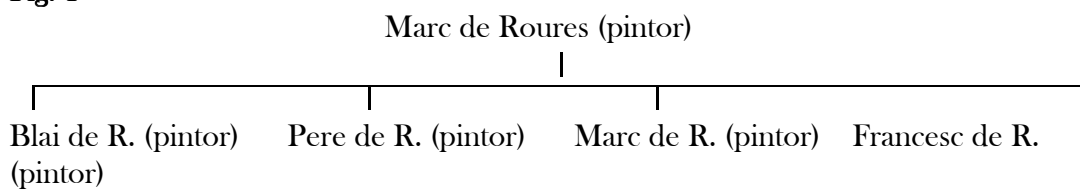


Fig. 2

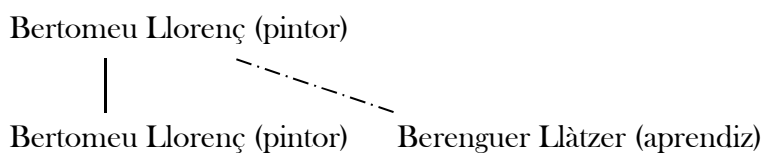


Fig. 3

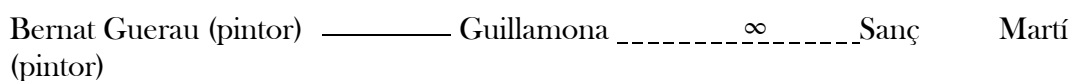


Fig. 4

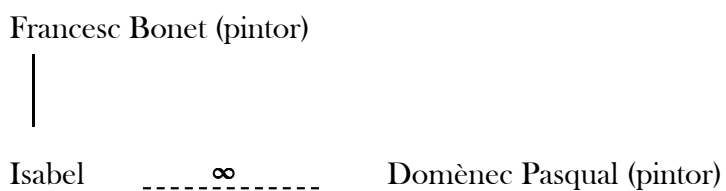


Fig. 5

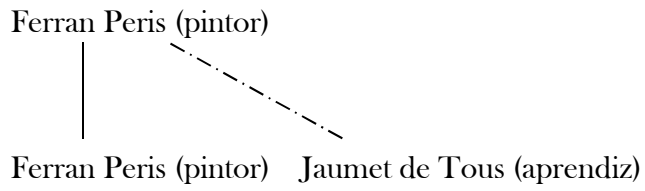


Fig. 6

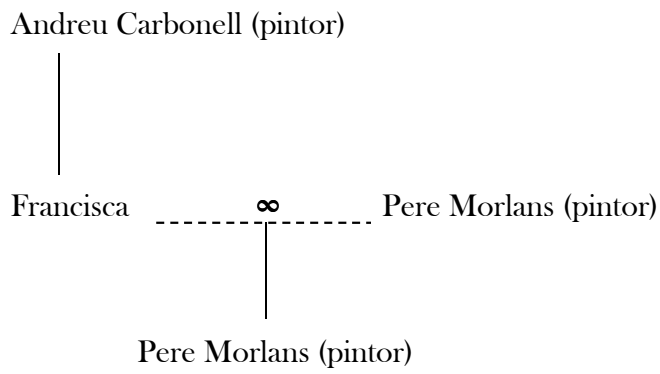


Fig. 7

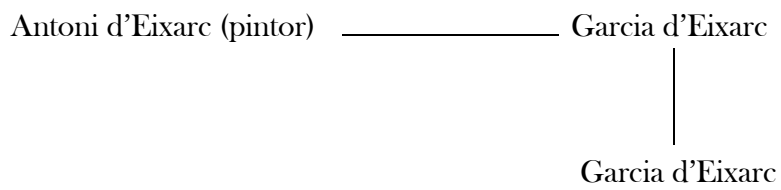


Fig. 8

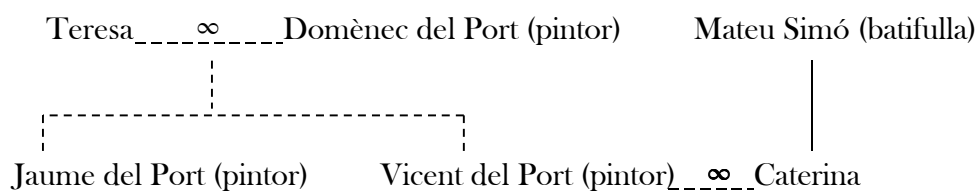


Fig. 9



Fig. 10

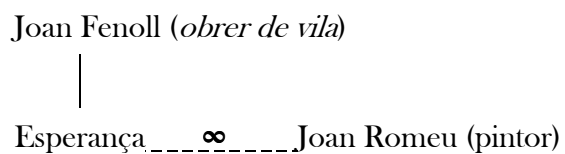


Fig. 11

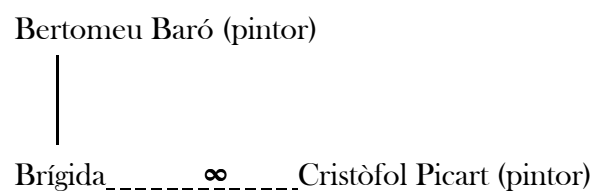


Fig. 12

Guillem Escada (pintor)

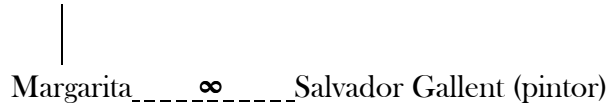


Fig. 13

Llorenç Reixac (escultor)



LEYENDA:

_____ vínculos familiares directos (en vertical: padre e hijo; en horizontal: hermanos)

- - - - - matrimonio

- · - · - · aprendizaje

ANEXO: TABLAS (UNA TENTATIVA DE COMPARACIÓN CON EL TRABAJO DE PIERRE BONNASSIE).*

CONTRATOS DE APRENDIZAJE: ORÍGENES FAMILIARES DEL APRENDIZ Y CONDICIONES DE TRABAJO

Fecha	Nombre del aprendiz	Edad	Procedencia	Profesión del padre	Profesión del maestro	Nombre del maestro	Duración del contrato	Remuneración
1319	Domènec Llatzer	-	-	(difunto)	Pintor	Arnau Bonet	Tres años	Manutención y vestidos
1352 (Mallorca)	Pere Mayol	17-25	Castell de Nules	-	Pintor	Martí Mayol	Cuatro años	Manutención
1380 (Morella)	Arnau Centelles	-	Morella	-	Pintor	Bertomeu Centelles	Ocho años	¹⁶⁶⁰
1389	Bernat Scoda	-	Valencia	Obrer de vila	Pintor	Domènec Torà	Tres años y medio	¹⁶⁶¹
1389	Alfons (<i>ya es pintor</i>)≈	-	Córdoba	Pintor (difunto)	Pintor	Esteve Rovira	Un año	Manutención
1389	Arnau (<i>ya es pintor</i>)≈	-	Comprodon	Pintor (difunto)	Pintor	Esteve Rovira	Un año	Manutención

* En las tablas no se han incluido los documentos inéditos del anexo II.

≈ Contratos de carácter mixto: son de aprendizaje, pero también de trabajo.

¹⁶⁶⁰ Arnau tiene que dar a Bertomeu, el primer año, un cahíz y medio de trigo. Además, obliga los bienes de su tutoría. Bertomeu promete hacer a Arnau, pasados los ocho años de aprendizaje, *I^a gonella et I mantó de drap que valgue a for de VIII sous per alna*.

¹⁶⁶¹ Manutención, vestido y ropas al terminar el aprendizaje (túnica, gramalla, capuchón y calzas de paño, a 9 o 10 sueldos el alna).

Fecha	Nombre del aprendiz	Edad	Procedencia	Profesión del padre	Profesión del maestro	Nombre del maestro	Duración del contrato	Remuneración
1395	Guillem Ferri	-	Riola (Valencia)	-	Pintor	Pere Nicolau	Dos años	Manutención, vestidos y 36 florines
1390	Antoni Cubells	-	-	Pedrapiquer	Pedrapiquer	Joan Llobet	-	-
1396	Domènec Pradella	11	Valencia	Llaurador	Pintor	Pasqual Esteve	Siete años	¹⁶⁶²
1396 (Coves de Vinromà)	Joan Moreno	14	Valencia	-	Pintor	Pere Forner	Dos años y medio	Manutención y 10 florines (pagadores al padre)
1398	Jacmet de Tous	-	-	Corredor d'orella	Pintor	Ferran Peris	Cuatro años	Manutención y vestido
1398 (Barcelona)	Pasqual Garcia (ya es pintor)	20-25	Torrent (Valencia)	-	Pintor	Lluís Borrassà	Dos años	Manutención; 13 libras y 4 sueldos
1398	Ramon Navarro	10	Cullera, y después Ruçafa (Valencia)	Sabater	Pintor	Ferrer Querol ^o	Siete años	¹⁶⁶³
1400	Joan Cifuentes	-	Valencia	Pintor (Joan Cifuentes)	Juponer	Joan Dies	Ocho años	¹⁶⁶⁴

^o Los nombre marcados con este símbolo emergen también en el anexo II (*Lligams familiars...*).

¹⁶⁶² Manutención, vestido, y ropas al terminar el aprendizaje (gramalla, túnica, capuchón y calzas de paño nuevo de lana, a 10 u 11 sueldos el alna).

¹⁶⁶³ Manutención, vestido, y ropas al terminar el aprendizaje (gramalla, cota, capuchón y calzas de paño nuevo de lana, a 10 u 11 sueldos el alna).

¹⁶⁶⁴ Manutención, *camisas, çabates*; a los cuatro años de haber empezado el aprendizaje, cuatro florines, al año siguiente [...] florines, y en los tres años que restan, cada año [...] florines.

Fecha	Nombre del aprendiz	Edad	Procedencia	Profesión del padre	Profesión del maestro	Nombre del maestro	Duración del contrato	Remuneración
1403	Vicent Claver	-	-	-	Pintor	Guillem Scada ^o	Dos años	[incompleto]
1404	Jaume Tous≈	20	Valencia	-	Pintor	Jaume Stopinyà ^o	Dos años	[incompleto]
1404	Lluís Minguet	-	Valencia	Fuster	Pintor	Guillem Scada ^o	Seis años	[incompleto]
1404	Bernat Llopis	-	Valencia	-	Pintor	Miquel Gil	Cinco años	[incompleto]
1407	Joan Ivanyes	13	Jérica (Valencia)	-	Pintor	-	Siete años	[incompleto]
1407	Enric de Sas	-	Valencia	Pintor: Marçal de Sas	Argenter	Berenguer Motes	Ocho años	[incompleto]
1415	Pere Riera	-	Valencia	Pedrapiquer: Pere Riera	Pedrapiquer	Julià Martínez	-	[incompleto]
1422	Joan de Villalba	14	Valencia	Pintor: Sanç de Villalba	Batifulla	Pere de Campos	Cuatro años	[incompleto]
1435	Bertomeu Isona	14	Valencia	Pintor: Bertomeu Isona	Fuster	Nicolau Tomas	Cinco años	[incompleto]
1464	Joan Palmer	-	Valencia	Pintor: Andreu Palmer	Pintor	Bertomeu Baró ^o	Cinco años	[incompleto]

CONTRATOS DE TRABAJO-PROCEDENCIA DEL TRABAJADOR Y CONDICIONES DE TRABAJO

Fecha	Nombre del trabajador	Edad	Procedencia	Profesión del trabajador	Profesión del contratante	Nombre del contratante	Duración del contrato	Remuneración
1347 (Mallorca)	Martí de Plana	-	Jérica (Valencia)	Pintor	Cofrener	Castelló de Pi	Un año	Manutención y 6 libras
1380	Joan Sentcenis	-	Barcelona	Pintor	Pintor	Jaume Tallada	Tres meses	Manutención; 10 florines y medio
1380	Arnau Rubiols	18	Barcelona	Pintor (hijo de un agricultor de Barcelona)	Pintor	Francesc Comes	Un año	Manutención
1397 (Mallorca)	Jaume Riera	-	Valencia	- (hijo del platero Bertomeu Riera)	Argenter	Antoni Oliva	Dos años y cuatro meses	Manutención; 10 florines por año y 5 sueldos por mes
1402	Jaume Çarreal	-	Morella	Pintor	Pintor	Pere Nicolau	Dos años y un mes	Manutención y 40 florines
1408	Miquel Alcanyís	-	-	Pintor	Pintor	Pere Nicolau	-	15 florines
1444	Francesc Rubert	-	Valencia	Pintor	Pintor	Ramon Valls ^o	[incompleto]	[incompleto]

ANEXO III: DOCUMENTACIÓN TRANSCRITA

Nota:

El anexo documental que sigue está conformado por noticias transcritas y publicadas en artículos y libros ampliamente difundidos. Considerando su accesibilidad, se ha creído conveniente limitar la copia de cada documento al fragmento concreto que aporta datos sobre el tema de la investigación. Siempre que se ha copiado sólo una parte de la noticia transcrita se ha hecho constar que en la publicación podía encontrarse el documento entero. La regesta que acompaña a cada fragmento suele ser más amplia de lo habitual, ya que intenta suplir, en lo posible, las lagunas de información que comporta la cita parcial. En otras ocasiones no se ha hecho otra cosa que reproducir la breve reseña de la que se disponía. En todos los casos se ha seguido fielmente la transcripción de los respectivos autores.

ABREVIATURAS

- ACA: Archivo de la Corona de Aragón.
- ACV: Archivo de la Catedral de Valencia.
- AMV: Archivo Municipal de Valencia.
- APV: Archivo de Protocolos de Valencia.
- ARV: Archivo del Reino de Valencia.

Documento 1

1382

En una almoneda se vende a Nicolau de Molina, pintor, un cuento escrito en pergamino.

ARV *Protocolo Miquel Martorell*.

... hun conter scrit en pergami an Nicholau de Molina pintor.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L' Avenç), 1914, p.7. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 2

1384, octubre, 24. Valencia.

Francesc Tosquella contrata la nueva sillería del coro de la Catedral. Debe hacer dos sillas de muestra, una para la fila de arriba y otra para la de abajo. Si gustaba el modelo, se adoptaría para toda la obra.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 208 (nota 1). En la nota se hace constar que las capitulaciones están en el Notal de Bononato Monar, vol. 3509, f. 99 y 100.

Documento 3

1389, marzo, 16. Barcelona.

Carta de Juan I en la que solicita un pintor que proporcione modelos a sus bordadores.

ACA, reg. 1954, f. 85.

(...) Part aço, *nos havem mester I. bon pintor per als nostres brodadors*,¹⁶⁶⁵ los quals dien que a Paris ne ha I fort abte appellat Iaco Conno.

Perquè us manam que l' veiat e mirets en sa obra si és be abte, e specialment, que sapia ben formar e propriament divisar figures de persones; e semblar fisonomies de cares.

E si u fa, tenets, ab ell manera que l' haiam de present, car nos li darem semblants profits que acostumam de donar als dits nostres brodadors.

E si per aventura, aquest no podets haver, procuratsne un altre lo pus apte que se puxa, car fort lo havem necessari.

Dat, en Barchinona, sots nostre segell secret, a .XVI. de març del any .M.CCC.LXXXVIII. Rex Ioannes.

Publicado en:

HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu. *Valencia y el Gótico Internacional*. Valencia (Alfons el Magnànim), 1987, p. 166. El autor cita a partir de una transcripción de MADURELL I MARIMÓN, J. M. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X, 1952, Documento nº490, p. 89.

Documento 4

1392, septiembre, 2. Valencia.

Pere Capellades, orfebre, contrata la cruz procesional de la parroquia de Ontinyent. Ésta debía ser similar a la cruz mediana de la Catedral.

ACV vol.3667

Habeam et tenere facere, perficere et operari *similem vel de opere consimili crucis modice Sedis Valentie*, smaltatam et decoratam ut decet.

Publicado en:

¹⁶⁶⁵ En cursiva se escribirán, de ahora en adelante, todas las alusiones que se hagan al tema del modelo y de las referencias visuales de los artífices en documentos de extensión larga y media, con el objeto de facilitar su localización.

SANCHIS SIVERA, José. “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1921, p. 20 (nota 3). Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 5

1394, abril, 11. Valencia.

Marçal de Sas, pintor, cobra ocho sueldos y seis dineros por una *mostra* del timbre real y de los escudos de la ciudad.

Item doni a mestre Marçal pintor per ço com pinta una mostra del timbre del Senyor Rey e los senyals de la Ciutat, VIII s. VI d.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L’Avenç), 1914, p.27. Se precisa que la noticia consta en el Archivo Municipal de Valencia, *Sotsobreria de Murs i Valls*, 1394, núm.6, d.3, en la partida que corresponde a las Torres de Serranos. Se transcribe sólo este fragmento.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005, Documento 657, p. 378.

Documento 6

1395, noviembre, 16. Valencia.

Pere Nicolau, pintor, se compromete con Pere Soler a terminar un retablo para la capilla de San Lorenzo del convento de Predicadores de Valencia, comenzado a pintar por Guillem Cases, y concluido en algunas de sus partes. Lo pintará del mismo modo con el que éste lo empezó, o mejor, si mejor pudiese.

ARV Protocolo de notario desconocido.

Eodem die martis. Ego petrus nicholai pictor Valentie scienter per pactum speciale promitto et convenio bona fide vobis venerabili Magistro Pedro de solerio civi eiusdem presenti perficere de pictura et de aliis necessariis *quoddam retabulum de istoria beati laurentii quod depingere incepit et partem aliquam perfecit Guillelmus Cases* videlicet de auro e adzur dacre eo modo quo ipse incepit et melius si potero ac etiam stannum et polseris quod retabulum stannum et polseris de puntes per me depingende cum istoriis secundum quod dictus Guillelmus promissit cum instrumento facto per venerabilem Anthonium de canalibus magistrum in sacra pagina (...).

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L' Avenç), 1914, p.146. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 7

1398, noviembre, 27. Valencia.

Pere Llobet, escultor, cobra por varios trabajos para la sepultura de Vicent Bordell, *draperius*, en el claustro del convento de San Francisco de Valencia. Quien contrata es Francesca, viuda del mercader Guillem Costa e hija del difunto. Entre los pagos consta uno de dos sueldos por una *mostra* de los signos heráldicos del difunto que iban a ser esculpidos en piedra.

ACV vol.3669.

Eodem die martis [27 de noviembre de 1398]. Sit omnibus notum quod ego Petrus lobet lapiscida vicinus Valentie scienter confiteor et in veritate recognosco vobis domine francisce uxori quondam Guillelmi costa Mercatoris filie venerabilis Vicentii bordelli quondam draperii civitatis ejusdem licet absenti et vestris quod ratione operis sepulture dicti patris vestri defuncti que constructa existit in claustro fratrum minorum valentie et quibusdam missionibus inde factis previa ratione prout inferius per minutum mentio facta erit dedistis et solvistis mihi voluntati mee realiter numerando Centum quadraginta septem solidos regalium valentie primo

videlicet pro tribus lapidibus qui positi sunt in pariete contiguo sepulture predictae in quorum uno est picta et ingastata ymago virginis Marie et in aliis signa dicti defuncti et pro illis operandis octoginta octo solidos. Item pro IIII clavibus cum quibus ymago predicta fuit afixa dicto lapidi unum solidum VI denarios. *Item depingenda mostra dictorum signorum ad hoc ut ego idem petrus intentionem horum signorum dicti defuncti duos solidos (...).*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografia L'Avenc), 1914, pp.25-26. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 8

1399, abril, 24. Valencia.

Vicent Serra, carpintero, contrata la factura de un retablo de madera para la Cofradía de Sant Jaume que deberá ajustarse a una *mostra* pintada en un folio de papel que conserva Miquel Miralles, prior de la Cofradía.

(...) Quod operabor et conficiam ac perficiam cum effectu, ex ligno meo proprio bene, ricco et ydoneo de alber, Rectabulum cum bancali et coram altari, quod et que dicta laudabilis confraria proponit facere et depingi cum ystoria Sti Jacobi, *sub illis mostris impresionibus scelaturis et sculptilibus, quos et prout jam depicta fuerit, tradita vobis dicto domino priori in quodam folio papiri de tosca, quod penes vos pro exemplo residet*, et sit Rectabulum altitudinis XVII palmorum et medii, absque tabernaculis et testradinibus ...

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, p.9. Se transcribe el documento íntegro.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005, Documento 908, pp. 478-479.

Documento 9

1399, junio, 12. Valencia.

Marçal de Sas contrata con Francesc de la Sella, párroco de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, la pintura de una Piedad y de varios santos en la pared de dicho templo, que debe ser como la que él mismo pintó en la Sala de la Ciudad.

APV *Protocolo Marí Alago*, nº 1902.

Marsalis de Sas, pictor retabulorum degens Val. promitto per pactu spetialem etc. vobis discreto, Francisco de la Sella, Rectori ecclesie parrochialis Beate Vía dicte civitatis, presenti, etc. depingere et perficere cum effectu in pariete dicte ecclesie, quandam storiam vocatam Santa Maria de la Piedat, cum aliis Sanctis, *sicut extitit eminet per me depictum in Sala dicte civitatis*, hinch ad festum Beatri Petri Apostoli proxime venturi, pretio XXX florenos auri. (...)

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, p.107-108. Se transcribe parte del documento.

Documento 10

1400, febrero, 26. Valencia.

Pere Nicolau, pintor, se compromete con Rodrigo de Heredia, sacristán de la Catedral, a pintar un retablo para la capilla de Santa Margarita por cuarenta libras. El retablo debe ser tan bueno o mejor que el de Santa Águeda, hecho por el mismo pintor para la Catedral.

ACV Vol.3669

Die Jovis predicta. fon convengut entre Mossèn Rodrigo de Heredia Sacrista de la Seu de Valencia de una part e en Pere Nicholau pintor de la part altra que lo dit en Pere nicholau fara e pintara al dit sacrista a obs de la Capella de Madona Santa

Margarita la qual es estada a aquell donada novellament per lo honorable Capítol de Valencia un retaule de fusta pintat e ystoriat de la historia de madona santa Margalida ensemps ab or adzur e altres colors necessaries lo qual haura de alt ab lo banch Xi palms et de ample X palms ab ses polseres banch e davant altar lo qual acabara e adreçara be e complidament *axi be o millor que lo retaule de Sta agueda de la dita seu per lo dit en nicholau fet.* lo qual promet que haura acabat e complit posat e clavat per lo preu desus scrit daci per tot lo mes de agost prop sdevenidor.
(...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.31. Se transcribe el documento íntegro.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005, Documento 953, p.491.

Documento 11

1400, febrero, 26. Valencia.

Aloy de Manso, *manyà*, contrata la reja de la capilla de Santa Margarita, en la Catedral, con Rodrigo de Heredia, sacristán de la misma. La reja debe ser de la altura de la de la capilla de Santa Lucía, en la misma Catedral, y del grosor de una muestra de hierro que Manso dejó en poder del sacristán.

ACV 3544

Alodius de Manso, manyanus valentie, promissit domino Roderico de Heredia, Sacriste Sedis Valentie presenti, Quod hinc ad proxime instaris festum pasce Resurrectionis dominice, faciet et perficiet et perfectis aponet in capella beate Marguerite Sedis predicte, Rexias ferreas quas ad opus eiusdem capelle facere promissit et convenit cum dicto domino Sacrista, et debent esse xlv barres, scilicet xxii florades de xxiii dagudes *et de altitudine illarum de Sancta lucia, grossitudinis*

vero de illa mida ferrea quam dimissit in posse dicti domini Sacriste, cum sua clausura et tribus clavibus (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, pp. 74-75. Se transcribe el documento prácticamente íntegro (falta el final).

Documento 12

1401, agosto, 17. Valencia.

Pere Nicolau, pintor, se compromete con Bernat Carsi, canónigo de la Catedral de Valencia, a pintar un retablo para la iglesia de Santa María de Orta, en el obispado de Tortosa, por ciento treinta florines. Hay una *mostra* del retablo que obra en poder del contratante.

ACV vol. 3670.

... et tot lo retaule sia daurat de fin or e atzur lla on sia mester sera la forma segons es haia deboixat en un full de paper toscha lo qual roman es en poder del dit micer Bernat lo qual retaule acabara e acabat integrament portara a casa del dit micer Bernat daçi a la festa de Pascha de resurreccjo primer vinent. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenc), 1914, p.32. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 13

1404, septiembre, 25. Valencia.

Marçal de Sas y Gonçal Peris, pintores, se comprometen con Pere Torrella a pintar un retablo de figuras e historias dibujadas en medio folio de papel que conserva el notario ante el que se firma el contrato.

APV *Protocolo Joan de Sant Feliu* núm. 25864.

Magister Marçal de Sas et Gondisalvus Péreç, pictores ymaginum sive retabulorum vicini Valencie. Gratis et scienter, pacto spetiali inter vos venerabilis Petrum Torrella, civem civitatem predicte, et nos inritum et hic apositum promittimus ambo insimul et uterque nostrum insolidum, depingere vobis eidem Petro Torella presenti et acceptanti, quoddam retabulum *de figuris et istoriis designatis in medio folio papiro toschanii in posse subscripti notarii*, contenti depictum de auro finis coloribus.¹⁶⁶⁶

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, p.108. Se transcribe parte del documento.

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.29. Se transcribe sólo este fragmento.

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, p.141. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 14

1404, noviembre, 14. Valencia.

Pere Nicolau, pintor, contrata con Gil Sánchez de las Vacas, vecino de Teruel, un retablo destinado a la parroquia de San Juan Bautista de esa ciudad por

¹⁶⁶⁶ Se ha seguido la versión revisada que Aliaga Morell hace de las transcripciones de Sanchis Sivera, ALCAHALÍ (*Diccionario biográfico de artistas valencianos*, 1897, p.208) y CERVERÓ GOMIS (*Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 154. 1964, p.108).

cuatrocientos setenta y cinco florines. La referencia constante es el retablo de la iglesia de la Santa Cruz de Valencia, y los mediadores entre Gil Sánchez y Nicolau los obreros de esa parroquia.

APV Protocolo Gerard de Pont.

(...) Los capitols deius contenguts deuen esser servats e complits entre Gil sanxes de les vaques draper de Terol e en pere Nicholau pintor de la ciutat de Valencia de la part altra sobre la obra e confectio del retaule principal per a la esgleya de Sent Joan babtiste de la Ciutat de Terol. Primerament lo dit en pere Nicholau es tengut a fer un retaule al dit Gil sanxes de la historia de sant Joan babtista del ample de xxiii palms ultra les polseres e de alt tant com per raho haja mester e quey sia tengut fer... de les polseres *e que lo dit retaule sia lo pus bell e pus be acabat de fusta que algun altre retaule de valencia ab son bell e solemne tabernacle segons la mostra per aquell liurada als obrers de la parroquia de Sancta Creu de la Ciutat de Valencia* lo qual lo dit en pere nicholau sia tengut de donar la fusta e claus e totes coses necessaries e fer serrar e fer obrar de fusta an Serra o aquell qui ha obrat lo retaule de la dita esglesia de Senta Creu e que sia punt a punt obrat de fusta segons aquell de fullatges e de totes coses necessaries al dit retaule.

Item que quant lo dit retaule sia acabat perfetament ab lo tabernacle de fusta ell bastira aquell en la esglesia quel dit Gil volra en la Ciutat de Valencia e aquell mostrara al dit Gil sanxes o a qui ell se volra o a qui veure lo volra ans que comence aquell de enguixar ni endrapar ni de metre alias sobrepost en manera que lo dit gil sanxes o aquells qui ell volra puxen delliberar ab aquells menestrals e altres persones que a ell sera vist *si lo dit retaule ha les perfections de la dita mostra donada als dits obrers de la dita esglesia de Senta Creu* E si lo dit Gil Sanxes e obrers o aquells qui ell volra veuran e trobaran que res hi fa adobar o a defer o a refer que lo dit en pere nicholau a son cost e messio ho sia tengut fer e que james no començen a pintar ni a enguixar aquell tro lo dit Gil sanxes e pintors o aquells qui ell volra hajen acordat aquell estar a lur guiça sots pena de cent florins dels bens del dit en pere nicholau applicadors al dit Gil sanxes. E ultra aço si lo dit en pere nicholau recusara adobar o esmenar lo dit retaule axi com li sera dit per los dits Gil sanxes e obrers que aquell del preu del dit retaule deius declarador puxen fer adobar e refer aquell a lur coneguda.

...

E que sia lo pus perfet e acabat retaule axi de fusta com de pinzell que a present se trobe en la Ciutat de Valencia o al menys sia a tal com lo retaule ques fa en la dita ecclesia de Sta Creu o placia al dit Gil sanxes e obrers per aquell diputats les placia e sino que no sia tengut de pagar la obra del dit retaule fins que les alce e estiga a lur guisa e plaer. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.33-35. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 15

1405, junio, 25. Valencia.

Pere Nicolau, pintor, contrata un retablo para la capilla de San Bernabé en la Catedral con Pere Dorchal, albacea de Francesc Sossies, párroco de Albal. La obra debe parecerse o superar al retablo que Bernat Carci encargó para la capilla de Santo Tomás.

ACV vol.3672.

Primerament que el dit en Pere nicolau pinte lo retaule de Sent Bernabeu segons que ja es feta de fusta de bona obra e fines colors axi be e mils si pot com lo retaule de Sent Tomas apostol¹⁶⁰⁷ que feu fer Mossèn bernat Carci en la dita seu. Item que fasa la ymage principal de Sent bernabeu questa en mig e les altres ymages del dit sant de color blau dazur dacre. Item que faça les polseres de or fi e dazur dacre ab ses ymages segons appar en lo dit retaule de fusta e tals ymages com li seran donades. (...)

Publicado en:

¹⁶⁰⁷ En este punto Sanchis Sivera inserta un paréntesis en el que remite a Marçal de Sas. Éste, el 20 de marzo de 1400, había cobrado diez florines de Bernat Carsi, finalizando así de percibir los 1000 sueldos en que habían convenido tasar el retablo que Sas había pintado para la capilla de Santo Tomás de la Catedral (SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, p.28).

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.36. Se transcribe sólo la primera parte de las capitulaciones.

Documento 16

1405, noviembre, 25. Valencia.

Guerau Gener y Gonçal Peris, pintores, se comprometen con Antoni Gaço, párroco de la iglesia de Almenara y albacea de Jaume Prats, párroco de Ontinyent, para pintar un retablo destinado a la capilla de Santo Domingo de la Catedral de Valencia. Se propone un modelo genérico de retablo parecido al que se contrata en el que se emplean colores, azul y oro de buena calidad.

ACV Protocolo Lluís Ferrer, vol.3672.

(...) Item prometem los dits pintos que pintaran lo dit retaule ab bones e fines colors e bon azur, el dauraran de fin or en manera de altres retaules semblants e les vestidures principals seran d´azur d´Acre fi. (...) ¹⁶⁶⁸

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 322 (nota 2). Se transcribe sólo la primera parte de las capitulaciones.

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, pp. 44-45. Se transcribe sólo la primera parte de las capitulaciones.

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, pp.143-144. Se transcribe el documento íntegro.

¹⁶⁶⁸ Se ha seguido la versión revisada y corregida por Aliaga Morell.

Documento 17

1407, febrero, 5. Valencia.

Antoni Peris, pintor, se compromete con Jaume Tarragona, párroco de Riola, a entregar en la próxima fiesta de Todos los Santos un retablo pintado con las imágenes convenidas entre los dos y pintadas por Peris en un folio de papel, a imagen del retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé de Valencia.

APV *Protocolo Joan Çaposa*, 1806.

Antonius Perez, pictor sive emaginario retabulorum, civis Val. promito vobis Jacobo Tarragona, presbitero, rectori loci de Riola, diócesis Val. Quod huic ad festam Omnium Sanctorum proxime venturum depictam sive de pictura faciam et cum effectu vobis tradam quoddam retabulum cum sua poste in pede retabuli constructa ad opus ecclesie dicti loci, *prout melius potero cum illis imaginis in ibi jam inter me et vos constructis ut depictum seu ymaginatum fuit per me in quoddam foli papiri toscani de la forma maior ut retabulum maior ecclesie beati Bartholomei parrochie civitatis Val.* Et quos vos teneamini michi tradere Mille solidos monete regalium Val. Testes Jacovus Roic D´Açagra scholaris et Martinus Magister, pictor Val. degentes.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966, p.27.

Documento 18

1407, febrero, 14. Valencia.

Joan Romeu es condenado a hacer, y después a entregar a Berenguer Pujada, carpintero, dos cofres pintados decorados con las figuras del unicornio y otros animales fantásticos.

ARV *Justicia de CCC sous*, leg. 29.

En Joan Romeu, pintor qui sta ala plaça de les caxes ex confesione, fon condempnat en donar e fer an Berenguer Pujada, fuster, dos cofrens de cinch palms e mig, *pintats ab mostra del oricorn*, ab altres besties e penes, *segons se acostuma fer la dita mostra com los hi primeres feu*, daçi a XV jorns primervinient.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, p.99. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 19

1409, febrero, 21. Valencia.

Contrato mediante el que Bernat Munt, bordador, se compromete con Bernat de Carci, tesorero de la Catedral de Valencia, a hacer *un pali a obs de davant laltar major de la dita Seu* por doscientos florines de oro de Aragón. Munt ha de ajustarse a la *mostra* entregada, así como a la imagen de San Pedro que ya ha hecho y entregado al Cabildo.

... que lo dit en Bernat munt faça un pali a obs de davant laltar major de la dita Seu ço es cinch ymagens de sants brodades de or e de seda de tres palms de larch segons la ymatge de sent pere que ja es feta per aquell e liurada al capitol. Item deu fer los set tabernacles dor estes e lo del mig de la Maria que sia pus alt e pus gran que lo de les altres ymagens segons lo deboixat quel dit en bernat munt ha donat.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 48 (nota 2).

Documento 20

1410, marzo, 10. Valencia.

Pere Capellades contrata la cruz procesional de Torre de Càrcer, que debía ser similar a la de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia.

ARV *Notales de Francesc Folch*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1921, p. 23 (nota 1). No se transcribe el documento original.

Documento 21

1410, marzo, 31. Valencia.

Joan Çalamança, orfebre, contrata una cruz de plata para la parroquia de Castelló de Xàtiva. La cruz debía ser similar a la de los Santos Juanes de Valencia.

ARV *Protocolo Andreu Julià*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1921, p. 26. No se transcribe el documento original.

Documento 22

1412, septiembre, 13. Valencia.

Ramon Vidal contrata la reja de la capilla de San Blas, en la Catedral de Valencia. El modelo de referencia es la reja de la capilla de Santa Margarita, en la misma Catedral.¹⁶⁶⁹

ACV vol. 3571

¹⁶⁶⁹ La reja de la capilla de Santa Margarita fue contratada por Aloy de Manso el 26 de febrero de 1400.

Primo lo dit en Ramon Vidal farà un rextat de ferre ab flors de lirs stanyades, e les vergues anvernigades negres a la manera e forma del rextat de la capella de Santa Margarita de la dita seu, axi que lo dit rextat sia de la altitud de aquell de Santa Margarita, e les vergues de semblant guixa e ab tanta mateixa amplària de una reixa a altra.- Item que la fabrica del portal del dit rextat e de les flors e altres ornaments de aquell sia aixi ben obrats, les barres e faixes estanyades com lo de Sta Margarita e mils si mils fer se porá. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 77. Se transcriben sólo las capitulaciones.

Documento 23

1413, noviembre, 27. Valencia.

Ramon Vidal se compromete a obrar una reja de hierro similar a la de la capilla de Na Menargues, en la iglesia de Santo Tomás.

ARV 3665

...quoddam rextatum ferri simile in altitudine, grossitudine atque opere et cum filibus floribus, illi quod est in capella de na Menargues, in ecclesia Sti. Thome.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 77. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 24

1414, diciembre, 18. Valencia.

Pere Torregrosa, *maestre de obra e de ymagineria*, contrata con Pere d'Artés, canónigo y pavorde de la Catedral de Valencia, la obra de la capilla de San Juan Bautista. Ésta deberá ser como la capilla de Santa Ana, situada en la misma Catedral, aunque con algunas salvedades.

ACV vol. 3676

(...) Primerament que lo dit en Pere Torregrosa sia tengut fer e farà una capella bella e notable, en lo loch de la capella de sent Joan Batiste, dins la seu, *de la altitud amplea e forma de la de Sta Anna en la dita seu, axi en cruers com en pinacles, e ab tantes ymagens e una de la ystoria empero que lo dit paborde li acsignará, sos entrepeus e tabernacles, tan bons com aquells o mellors, e en lo damunt fer lo crucifixi ab les ymagens que lo paborde li dira.* (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, p.12. Se transcribe el documento prácticamente completo (falta el final).

Documento 25

1415, junio, 21. Valencia.

Capitulaciones mediante las cuales el Cabildo de la Catedral de Valencia contrata con Jaume Esteve, *magister operis talle seu ymaginarius*, vecino de Xàtiva, el portal del coro de la Catedral. La obra debe ajustarse a una *mostra* firmada por el notario y conservada en la Sacristía.

ACV *Protocolo Lluís Ferrer*, vol. 3677.

(...) Item, que a cascun costat del dit portal fins als dits pilars, haia tres spays pujants de les vases fins als pinnacols, e haura la dita obra del levament de terra fins als dits

pínchales inclusivament XXVII palms, axi que primerament se faran les vases ab una taula plana que pujara cinch palms, e après al mig, fins als pinnacles haura ystories doblades una damunt altra, de ymaginaria, ques deu fer a cascun costat fins als dits pilars, ab filloles boaments, obra de maçoneria, ques en los spays, a mija talla, pinnacles e ampares, e la ymage de la verge Maria sobre lo dit portal ab un tabernacle *desus es ja deboxat e pintat en un gran pergami, la qual obra se deu concordar en tot ab la dita mostra, salvu que la obra de talla deu esser feta netament, segons se pertany de bon mestre, com en la dita mostra no sia plenament acabada, la qual mostra, segnada de ma de notari, remandra en la sacristía per inmemorial.*

...

Item, lo dit mestre, per fer posar e acabar la dita obra be e notablement, segons dit es, *e axi com es deboxat en la dita mostra* e dessus es declarat, haura per totes coses deesset milia sous reals de valencia, los qual sia tengut lo Capitol pagar en aquesta manera, primerament quel dit Capitol do tantost el dit mestre dos milia sous *per raho de tallar motles* e haver menestrals per obrar la dita obra, e quel dit mestre do fiança dels dits dos milia sous. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1933, pp. 17-18.

Documento 26

1415, julio, 2. Valencia.

Jaume Spina, *fulster*, contrata el retablo de la capilla de San Juan Bautista, en la Catedral de Valencia. Éste deberá ser del tamaño del retablo de la capilla de Santa Ana, y ajustarse a una *mostra* dibujada en un folio de papel. El banco se hará a imagen del del altar de la Virgen en la iglesia del monasterio de la Trinidad, y el antealtar como el de la capilla de San Blas, en la misma Catedral.

ACV vol. 3677

Que lo dit en Jaume obrará e farà ab acabament, un retaule ab son banch e davant altar, de fusta de pi, bo e rich, e tal com se mereix, a obs de la capella de sent Joan Babtista de la dita seu, la qual lo dit mossèn Pere fa obrar de nou, e en aquella no ha molt temps ha instituit benefici, *lo qual retaule será de la longitut e amplea del retaule de la capella de Sta Anna de la dita seu, e obrar lo ha segons forma de una mostra pintada e traçada en un full de paper, la qual roman vers lo dit en Guillem, e lo banch farà segons e tal com es lo del dit altar de la verge Maria en la sglesia del monestir de la Santa Trinitat, e lo davant altar obrará e farà tal com es lo de la capella de Sent Blay de la dita seu.* E aço tot complirà daçi a la festa de Nadal...

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, p.14. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 27

1416, julio, 23. Valencia.

Contrato por el que Bernat Munt, bordador, se compromete con Rodrigo de Heredia, canónigo y sacristán de la Catedral de Valencia, a *brodar e ystoriar una capa de chor* por doscientos cuarenta florines de oro de Aragón. Los ángeles que figurarán en la capa serán *segons la manera del capell de sant Jacme* que está en un paño rojo del altar mayor de la Catedral.

Primerament que lo dit en Bernat faça una fresadura dor ystoriada de les ystories que lo dit mossèn lo sacrista divisara ab son capero detras ben obrada de bon or e de belles sedes e bones e complida de largària segons la capa e de ample de un palm dalna.

Item faça en la deta capa entresebrats desset angels cascu de sa continença tots brodats, los camis de fil dor e lombrats segons se pertany ab seda groga, los cabells de ses colors de sedes e les diademes daur e que sien ab nuvols de fil d'argent *segons la manera del capell de sant Jacme qui es en lo drap vermell del altar major*

e que haja de larch lo cors de cascun angel sens diadema e sens lo nuvol un palm e cascun angel tinga un oprobi de passione domini.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 49 (nota 1). Se precisa que el contrato consta en el protocolo de Luis Ferrer.

Documento 28

1416, septiembre, 14. Valencia.

Bonanat Magrinyà, orfebre, contrata con el prior de los agustinos de la provincia de Aragón una cruz de plata dorada que debe ajustarse a una *mostra* que él mismo enseñó al contratante.

ARV Protocolo Vicent Çaera.

Quendam crucem argenti dauratam, bene perfectam, *cum illis historiis et secundum illam mostram quam vobis monstravi.*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1921, pp. 23-24 (nota 1 de esta última página). Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 29

1417, mayo, 14. Valencia.

Antoni Gay contrata las rejas de la capilla de San Juan Bautista, en la Catedral de Valencia. La obra deberá ajustarse a una *mostra* que el artífice ha hecho en pergamino y entregado al contratante, mossèn Pere D´Artés. Asimismo, el grueso

de los barrotes será el de los de la reja de la capilla de Santa María, en la misma Catedral.

ACV vol. 3678

Primerament es convengut quel dit Nanthoni Gay faça lo dit Reixat *segons la mostra que ell ha feta en un pergami, lo qual roman vers lo dit mossèn pere dartes.*- Item que dit Nanthoni faça les vergues de les dites reixes stanyades e limades de sis punts segons lo dit paborde ha volgut, e sia la finestra dobla, e fulles, e les flors de sis fulles, e los archs de masses (sic)... *e lo gruix segons lo reixat de la capella de Santa Maria en la dita Seu.*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 80. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 30

1418, abril, 16. Valencia.

Inventario de los bienes del difunto Bertomeu Salset, pintor.

APV Notal Bertomeu Martí

[Entre otros objetos de su oficio] Molts papers ab Imatges deboxades del ofici del dit defunt de poch valor.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenc), 1914, p.53. Se citan sólo los objetos más curiosos, la mayoría de ellos pertenecientes al oficio del fallecido.

Documento 31

1418, julio, 14. Valencia.

Jaume Spina, carpintero, contrata con Maties Martí, boticario, un retablo de madera por veinticuatro florines. El retablo deberá ser tan bueno o mejor como el que Spina hizo para el obispo de Valencia.

ARV Protocolo Vicent Çuera.

Jam dictis die et anno. Jacobus Spina, fusterius, vicinus Valentie, scienter et gratis cum hoc instrumento publico etc. promitto et fide bona convenio vobis, Mathie Martini, apothecario civi dicte civitatis, presenti et acceptanti et vestris speciali pacto, quod hinc ad festum nativitatis Domini primo venturum, faciam et operabor de bona fusta, quoddam retabulum bene operatum et cavatum, *sicut illud retabulum quod feci de fusta por domino Episcopo Valentie, vel de meliori opere si potero.* (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, pp.14-15. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 32

1418, julio, 18. Valencia.

Gonçal Peris, pintor, contrata con Maties Martí, boticario, un retablo para la iglesia de Santa Catalina de Valencia por sesenta libras, el cual tendrá que parecerse a o ser mejor que el que pintó para el obispo de Valencia.

ARV Protocolo Vicent Çuera núm. 2419, p. 414v. y 415.

(...) In quo retabulo habeo et teneo pingere istoriam sancti Mathie et aliis imagiis sanctorum vobis benevisis et cum suis faxis et polseriis et cum suo stanno et cum davant altar et cum posteta dandi pacem ita de bona pictura et bene perfectum cum suis coloribus et auro (fino) *sicuti illud retabulum quod feci pro domino episcopo*

*Valentie vel de meliori opere si potero facere, vos vero teneamini mihi solvere ratione depingendi et perficiendi dictum retabulum sexaginta libras regalium Valentie...*¹⁶⁷⁰

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.46. Se transcribe el documento íntegro.

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, p.184. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 33

1420, noviembre, 15. Valencia.

Martí Vergay, *mestre de vidrieres*, contrata con Jaume Romeu, *cavaller*, una vidriera nueva para la capilla de Santa Lucía en la Catedral de Valencia. En la parte superior e inferior de las figuras deberá situar los motivos que el contratante le procurará. Asimismo, la vidriera antigua quedará a su disposición.

ACV *Notal de Jaume Pastor*, f.492, vol. 3545.

Die veneris, xv novembris, anno dni M ccccxx. -Convengut es stat entre lo honorable mossèn jacme romeu, Caballer, habitador de Valencia e en Marti vergay, mestre de vidrieres, quel dit en Marti faça e sia tengut fer una bella vidriera en la capella de Sta. Lucia de la seu de Valencia, ço es a saber, dins la capella e detrás laltar, *de la altaria de la vidriera que jay es*, la cual sia bella e neta e de belles colors, segons se pertany, e sien aquella iiii ymagens grans, ab sos tabenacles, ço es, les dues Maries jacobi e salome, sta. Lucia e sent Guerau, les ii altes, e les ii baixes. *E en los espays que romandran alt e baix de les dites ymagens, sia tengut fer aquelles obratges quel dit Mossèn Jacme li divisara*, de belles colors e bons vidres, la qual obra lo dit mestre promet e sia tengut haver acabada e posada a tot son carrech e despens alli hon deu star, daçi a la propvinent festa de sent Joan del mes de Juny. (...) *Es convengut empero que la vidriera vella que huy es en la dita capella, quey es*

¹⁶⁷⁰ Se ha seguido la transcripción revisada y corregida que Aliaga Morell hace de la publicación de Sanchis Sivera.

la historia de Sta. lucia, sia del dit en Martí a fer de aquella ses propies voluntats, per les quals coses atendre e complir cascu delles obliga sos bens hauts e per haver. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Vidriería historiada medieval en la Catedral de Valencia.”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1918, pp. 25 y 29. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 34

1421, octubre, 30. Valencia.

Bertomeu Terol, clérigo de Jérica, contrata con el pintor Miquel Alcanyic la pintura de un retablo bajo la advocación de San Miguel por treinta libras. La obra debe ser semejante a un retablo de la Cartuja de Portaceli, y debe ajustarse a la *mostra* hecha por Alcanyic.

ACV vol. 3666.

En Barthomeu terol es avengut ab en Michel alcanyic pintor de un retaule en la forma següent lo dit retaule ha nou palms de ample e de alt per sos terços deu hi haver sis histories en los costats en lo mig dues ço es un Sant Miquel de peus e en l'altra la passio les altres dessus dites seran de Sent Miquel *en la manera de hun quey ha a portaceli de la dita invocacio.* (...) Item en les puntes de costats los campers axi com dessus e senyals en los espays. Les polseres seran planes sens talla e deu hi haver cortoxans e altres ymages en lo camper com mils estiga sens or la talla o obra de la fusta deu esser plana e no doble e *segons la mostra que el dit Miquel ha feta.* (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenç), 1914, p.55. Se transcribe el documento prácticamente completo (falta el final).

Documento 35

1422

Antoni Gay contrata unas rejas de hierro estañadas que se colocarán delante de la obra del portal del coro de la Catedral de Valencia. La pieza deberá ajustarse a una *mostra* procurada por el artífice.

ACV vol. 3546, f.254v.

Libre de Obres, f. 14.

... unes rexes de ferre estanyades les quals se deuen posar davant la obra del portal nou ques deu fer en lo chor en la dita seu, *de aquella forma e manera de que ha leixada mostra.*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 80. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 36

1422, enero, 28. Valencia.

Pere Soler, iluminador de Valencia, contrata un Misal Mixto con los Jurats de Torrent. Probablemente había presentado ya un primer cuaderno de muestra.

APV *Protocolo Tomas Argent*

Petrus Soler illuminator civis Valencie promisit venerabilis Juratis loci de Torrent illuminare quedam librum vocatum Missal mixts, ço es a saber, *los ofcis florejats enseguint la manera del primer quèrn*, precio videlizer, viginti duorum florenorum, cum conditione tamen, quod dicitur Petrus Soler teneatur facere ligare sive () empremta dictorum missale, bene et honorifice *prout in similibus pertinet quequidem librum missale mixtum*, promisit dare illuminatum et ligatum hinc ad dominicam in ramis palmarum sub pena Quinque florenorum auri.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1972, p.53.

Documento 37

1424, septiembre, 15. Valencia.

Pago a Martí Llobet por dibujar varios modelos del remate del campanario nuevo de la Catedral.

ACV, *Llibre de Obres*, 1424, f.19.

Item doni a XV de Setembre per manament dels honorables senyors de Capítol an Martí Lobet mestre de la obra del campanar nou, *per diverses mostres que deboxa axi de la claraboya hi spiga del dit campanar...*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 98 (nota 3). Sólo se transcribe este fragmento.

SANCHIS SIVERA, José. "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1925, p. 40. No se transcribe el fragmento completo. Se trata sólo de una noticia puntual.

Documento 38

1427, junio, 18. Valencia.

Gabriel Martí y Nicolau Querol, pintores, contratan con Castellana d'Alpicat, viuda de Joan Navarro, jurista, un retablo bajo la advocación de San Rafael para su capilla en el claustro del convento de los Dominicos de Valencia. El retablo debe ser tan bueno o mejor que el de la capilla de San Antonio Mártir, situada al lado de la sacristía de la Catedral.

APV *Protocolo Andreu Polgar*.

... Prometentes nosaltres [Gabriel Martí y Nicolau Querol] dits e cascu de nosaltres per si, e per lo tot, que lo dit Retaule farem e pintarem e aquell haurem pintat e acabat de fin or e adzur e altres colors be e complidament a tots nostres missions e traballs e axi be e amills si mills porem com es lo Retaule de la capella de sent Anthoni martir qui es al costat de la sacristía de la Seu de Valencia ...

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1956, pp.113-115. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 39

1427, octubre, 31. Valencia.

Inventario de los bienes de Jaume del Port, pintor.

ARV Notal de Berenguer Cardona.

Item mols papers de mostres. (...) Item dues caraçes enguixades. (...) Item dos motles de fust per a fer salvatges. (...) Item dues posts ab papers de mostres. Item un molle per a fer tabachs de paper.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.54.

Documento 40

1428, agosto, 21. Valencia.

Inventario de los bienes de Joan Vicent, pintor difunto.

ARV Protocolo Andreu Julià, leg. 225, n° 1268.

(...) Item un caxo de mostres de papers. Item dues pedres de molre color la una gran e l'altra petita. Item un artibanch de quatre caxons lo hun caxo ab mostres de papers los altres caxons buyts. (...)

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, p.125. Se transcribe parte del documento.

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenç), 1914, p.155. Se transcribe parte del documento.

Documento 41

1429, agosto, 19. Valencia.

Inventario de los bienes del difunto Bertomeu Avella, pintor.

ARV Protocolo Vicent Çaera.

En aprés en la casa del menjador atrobam los bens següents. (...) Item una caixa de pi ab mostres vella en la qual atrobam los bens e coses següents. Primo moltes e diverses mostres pintades e figurades en diverses papers. (...) Item tres caxons de tenir mostres.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenç), 1914, p.18. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 42

1430, noviembre, 25. Valencia.

Gonçal Peris alias Sarriá, pintor, se compromete con sor Isabel Baró, de la orden de Mont Sant de Xàtiva, a hacer de madera y a pintar un retablo dedicado a Santo Tomás.

ARV *Protocolo Berenguer Cardona*, núm. 471.

...fer hun retaule de fusta e pintar d'or adzur e tals semblants colors en lo qual sia de la devoció e historia de sent Thomàs de qui *segons lo patró que lo dit mestre Goçalbo té e lo dit mossèn Pere se atura* e lo qual promet fer a totes ses despeses posat en lo monestir de Preycadors de Xàtiva plen lo altar e capella de sent Thomàs ...

Publicado en:

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, pp.194-195. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 43

1431, septiembre, 17. Valencia.

El Cabildo compra una mano de papel para que Gonçal Sarrià dibuje los *patrons* de las figuras que tenía que pintar en los guardapolvos del retablo mayor de la Catedral.

ACV *Llibres d'Obra*, núm. 1506, f.6v.

Item comprí aquesta jornada [17 septiembre 1431] per a.n Goçalbo Sarriá, pintor una mà de paper de la forma major per a deboxar los patrons de les ymatges que se havien a fer en les dites polseres que costa III ss.¹⁶⁷¹

¹⁶⁷¹ Se ha seguido la versión revisada y corregida de Aliaga Morell.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.67. Se transcribe sólo esta noticia referente al trabajo de Sarrià en el retablo mayor.

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, p.196. Se transcriben todas las noticias del *Llibre de l´Obra* referentes al tema.

Documento 44

1431, noviembre, 29. Valencia.

Eloy Ponç/Pont contrata unas rejas para la capilla de San Agustín, en la Catedral de Valencia, similares en tamaño a las de la capilla de Santa María Magdalena, en la misma Catedral.

ACV vol. 3558.

... in capella Sti Agustín rexias ferreas quas pro ea facturas est *similes in altitudine et grossitudine illis qui sunt in capella Ste Marie Magdalene dicte Sedis* cum rosis et portali pulchris.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 82. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 45

1432, marzo, 8. Valencia.

Felip Porta, pintor de Valencia, se compromete con Castellana de Vilanova, viuda del caballero Joan de Vilanova, a pintar un retablo ya hecho de madera bajo la

advocación de la Trinidad. Debe hacerlo de modo similar a otro que está en la capilla *den Agosti, especier*, en la iglesia de San Agustín, con algunas salvedades.

APV *Protocolo Bertomeu Ferri*, 2162.

Philippus Porta, pictor Valencie; Ex certa ciencia cum presenti publico instrumento promitto et fide bona convenio vobis nobili Castellane de Vilanova uxori nobilis Joannis de Vilanova quondam militis, presenti et vestris quod depingam sive pictabo vobis quoddam retabulum jam opertaum fuste cum istoria Trinitatis, *simili modo operatum sicut et prout est quoddam retabulum operatum in ecclesia Sancti Augustini, dicte civitatis, in capella den Agosti, especier. Excepto quod in tabula quem vocatur la punta den mig habeam dipingere la Coronació e salutació Virginis Marie. Et etiam habeam depingere quendam tabulam de Orando Patrem. Et vos teneamini dare michi, sexaginta sex libras regalium Valencie in tribus solucionibus, videlicet, una de presenti, secunda de picta medietas retabuli et tertia in fine dicte operacionis. Et dicta operacionem dicti retabuli habeam facere hunc et per totum unum annum ab hac die computandum, sub pena XX florenorum. Et fiat executoria conveniens judicem etc. Et ego dicta Castellana de Vilanova acceptans predictam omnia prout dictum est et promitto dare vobis dictam peccunie quantitate indictis terminis sub pena Quinquaginta solidorum.*

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966, p.29.

Documento 46

1432, julio, 8 y 9. Valencia.

Relación de pagos a los pintores que trabajan en la pintura de la cabecera de la capilla mayor de la Catedral.

ACV *Llibres d'Obra*, núm. 1479, f.39.

Item aquesta matexa jornada [8 de julio de 1432] compri per als pintors qui havien a pintar la capella V mans de paper de la forma real *per a fer los patrons deboxats dels angels de la cuberta* que costaren a raó de III sous la mà, fan per tot XV ss.

E aquesta jornada sobredita [9 de julio de 1432] començaren a obrar pintors en lo capítol *per traçar e deboxar angels en papers*:

Primo en Miquel Alcanyic, pintor VI ss.

Item en Philip Porta, pintor VI ss.

Item en Berenguer Mateu, pintor VI ss.

Publicado en:

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, p.202.

Documento 47

1432

Compra de dos hojas de papel para que el maestro Martí dibuje la Virgen que debe figurar en la clave de la bóveda de la Capilla Mayor de la Catedral.

ACV, *Llibre de Obres*, 1432, f. 48.

Compri aquesta jornada dos fulles blanques de paper de la ma major pera mestre Marti que dibuxas la Maria pera la clau.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 144 (nota 1). Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 48

1434, febrero, 20. Valencia.

Joan Bonet cobra el salario de tres meses, durante los cuales fue al Reino de Sicilia para enseñar al Rey una *mostra* hecha de madera de cuatro torres que estaban en obras.

ARV *Libro de cuentas de la Bailía*.

...per salari e su de mi de tres mesos dins los quals ha anat al Senyor Rey en lo Regne de Sicilia, hon lo dit Senyor Rey a present es, *ab les mostres de les obres de les quatre torres fetes e obrades en fusta, per mostrar aquelles al dit Senyor Rey*.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, pp. 21-22. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 49

1436, junio, 20. Valencia.

Pago a Lluís Dalmau, pintor, por pintar y dorar una *vibra*¹⁶⁷², un *pal*, un *tallador*¹⁶⁷³ y un *pom*¹⁶⁷⁴ para la tienda que se estaba haciendo en Valencia para el Rey. Se le paga también por cuatro *mostres* en papel: tres de la *vibra* y una de un *rat-penat*.

ARV *Mestre Racional*, leg. 433, Documento 9356.

Item posa en data los quals dona an Luis Dalmau pintor de la Cambra del Senyor Rey los quals li foren taxats per lo honorable en Bernat Stellers, Regent lo ofici de Mestre Racional en Francesch Torra lochtinent de Batle General en Martí Tolsà del ofici de la dita Batlia en Vicent Fenollosa e en F. Ferrer moneder axi per

¹⁶⁷² Según el Diccionario Alcover, la *vibra* es una “serpent, i especialment la serpent fabulosa vençuda per Sant Jordi”. También es una “figura de serpent alada que apareixia com a emblema heràldic, en la processó del Corpus, en les coronacions dels reis i en altres festes”.

¹⁶⁷³ Según el Diccionario Alcover, el *tallador* es un “disc que cobria la tenda de companya i servia per a defensar-la de la pluja”.

¹⁶⁷⁴ Según Alcover, “peça esférica o rodonenca de metall, de fusta o d’altra materia sòlida, posada en una barana, moble, etc., com a acabament d’un barrot, d’un element vertical, o en una porta, calaix, etc., com a agafador o element ornamental”.

diverses jornals per aquell fets en pintar e daurar una vibra que es stada feta a obs de la dita tenda e lo pal e un tallador e un pom tot daurat com en algunes despeses per aquell fetes per la dita rahó ço es, en compra de guix adzur adzerquo e altres colors com en compra de MCC pans dor com en jornals de altres mestres qui ensemps ab ell han obrat o lavorat en acabar e daurar la dita vibra com encara *per III . mostres per aquell fetes en paper, ço es III de la dita vibra e una de un rat-penat*. Segons appar per lo compte de menut. E havi apoca per lo dit notari los prop dia e any. [Al marge dret]¹⁶⁷⁵ MXVII sols VI.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. “Pintores Valentinis. Su cronología y documentación”, en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1971, p.30.

Documento 50

1437, septiembre, 4. Valencia.

Gonçal Sarriá, pintor, se compromete con los procuradores de Llop Eximénez de Heredia, caballero de Aragón, a entregarles un retablo bajo la advocación de San Miguel el siguiente mes de enero, con historia similar a la del retablo que hay en la iglesia de Santa María de la Merced de Valencia.

ARV *Martí Doto*, núm.793.

Die mercurii IIII septembris dicti anni MCCCCXXXVII.

Gondisalvus Sarriá, pictor civis Valentie, scienter et gratis promitto et fide bona convenio vobis venerabili fratri Egidii de Molina, ordinis sancti Vicentii Valentie, presenti, et discreto Michaeli de Santa, notario civi eiusdem civitatis, procuratori honorabili Lupi Ximenez de Eredia, militis Aragonum, presenti et vestris etc. quod hinc per totum mensem ianuarii proxime venturum dabo vobis vel uni vestrum quoddam retabulum sive retaule perfectum ad cognitionem operum sub invocatione sancti Michaelis *cum istoria similis illus retabuli quod est in ecclesia*

¹⁶⁷⁵ Inciso de Cerveró Gomis.

Sante Marie Mercedis dicte civitatis, pretio quinquaginta librarum regalium Valentie (...)

Publicado en:

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), 1996, p.221. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 51

1438, febrero, 27. Valencia.

Martí Llobet, maestro de obras de la Catedral, se compromete con la Cofradía de Santa María de la Seu a hacer dos ángeles de madera, con el objeto de que sean colocados en el coro de la Catedral en solemnidades y celebraciones propias de la Virgen.

ARV *Mestre Racional*, f.159, G.8769.

ARV *Protocolo Vicent Çaera*.

(...) facere et operare duos angelos operatos et perfectos de fusta de tallia rotunda, cum diadematibus et cum suis aliis, et quod stent cum genuis flexis, et cum suis singulis candelabris in manibus, et cum suis peanyis pro eis ponendis in choro dicte sedis in solemnitatibus et celebritatibus festivitatis beate Marie virginis, unum ad dextris et alium ad sinistris. *Et quod dictos duos angelos habeam facere in gestu, secundum quandam mostram per unius angeli depicti in quadam papiro, per venerabilem Andream Garcia presbiterum, et per vos michi traditam*, et de longitudine et latitudine et aliis dependentibus et incidentibus dictorum angelorum habeam facere ad consilium et cognitionem et voluntatem honorabilis Petri Figuerola, decretorum doctoris et precentoris dicte sedis, et dicte venerabili Andree Garcia (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, pp. 17-19. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 52

1441

Compra de un trozo de doce palmos de *fulla post seca* (lámina de madera muy fina) para hacer plantillas para las dovelas de la puerta del coro de la Catedral y para los ángeles que tenían que decorarla. Las obras las dirigía Antoni Dalmau.

ACV, *Llibre de Obres*, 1441, f.36v.

Item compri un troç de dotze palms de fulla post seca per fer moles a les volsadures del portal del cor e perals angels.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 218 (nota 1).

Documento 53

1441, marzo, 4. Valencia.

Jaume Gallen, *mestre de obra de vila*, cobra veintidós sueldos por cuatro *stants* para hacer una *mostra* de madera como ejemplo de cómo debía hacerse la torre sobre la *cambra dels àngels* del Real.

ARV *Libro de cuentas de la Bailía*.

[Jaume Gallen], *mestre de obra de vila*, major de dies, de la ciutat de Valencia, cobra vint e dos solidos per preu de quatre stants... per a obs de fer una mostra de fusta per ques fes en aquella manera la torre damunt la cambra dels angels del dit Reyal.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1925, p. 42. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 54

1442, enero, 27.

Joan Reixac cobra por hacer *les mostres* de un *drap* para la Cofradía de Santa María de la Catedral de Valencia, así como por pintar cinco bancos y cuatro telas que sirven para decorar las sepulturas en el día de su aniversario.

APV *Protocolo Pere Ferrández*, nº 2095.

Sit omnibus notum; Quod ego Joannes Rexach, pictor Val. Scienter, confiteor vobis venerabilis Joanni Çanou, presbitero, clavario in anno proximi lapso, laudabilis Confrarie Beate Marie Sedis Val. presenti et vestris; Quod dedistis et solvistis michi, realiter numerando ex una parte nonaginta solidos *per pintar o deboxar les mostres del drap quod fecit pro dicta Confraria*. Et ex alia parte, centum solidos per pintar cinch banchs e per pintar quatre draps que serviunt annuatim super tumulis sive fosses defunctorum, in diebus commemorationem defunctorum.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, p.92. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 55

1442, junio, 25. Valencia.

Compra de papel encolado con el que se han de hacer plantillas destinadas a la obra del portal del coro de la Catedral.

ACV, *Llibre de Obres*, 1442, f.19.

Aquesta jornada compri paper engrutat de la ma maior per fer molles a la chambrana del portal e altres molles.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 218 (nota 1).

Documento 56

1442, julio, 11. Valencia.

Manuel Llopis, pintor, cobra por dibujar letras y el *siti perillós*, emblema personal de Alfonso el Magnánimo, para una *chaquima* [xàquima]¹⁶⁷⁶ que se está haciendo para el rey.

ARV *Registro de épocas de la Bailía*, t.VI.

An Manuel Lopiç pintor de la dita ciutat de deboxar les lletres e siti perillos que son estats fets e probats en la dita chaquima...

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.97. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 57

1442, diciembre, 20. Valencia.

Jaume Fillol, pintor, cobra por pintar en papel siete *patrons* con las armas de Aragón y Sicilia para los *banchalets qui fan les cobriadzembles*.¹⁶⁷⁷

ARV *Registro de épocas de la Bailía*, t.v.

[cobra] per salari de pintar en paper set patrons de les armes de arago e de Sicilia de ça e de lla far a obs dels banchalets qui fan les cobriadzembles.¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷⁶ Según el Diccionario Alcover, *chaquima* es la forma antigua de “xàquima” (sinónimo de “cabestre”). En castellano, “jáquima” es la cabezada de cordel que suple al cabestro para atar las bestias y llevarlas.

¹⁶⁷⁷ *Banca*, según Alcover, es la pieza de tela que servía para cubrir la albarda o sillón en el que cabalgaban las mujeres, y *cobriadzembles*, la pieza de tela que servía para cubrir las bestias de carga (*les adzembles*, las acémilas).

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenc), 1914, p.75. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 58

1443, mayo, 11. Valencia.

El Batlle General, por mano de Jaume Tegelmi, satisface una deuda de catorce sueldos a Gabriel March, *perpunter*, quien pagó dicha cantidad a Joan Esteve en concepto de dos *mostres* que éste pintó en 1437.

ARV *Mestre Racional*, leg. 433, nº 9356.

Yo Gabriel March *perpunter* de la ciutat de Valencia Confes e en veritat regonech a vos molt honorable micer Joan Mercader doctor en leys Conseller del molt Alt Senyor Rey e Batle General del Regne de Valencia, Que per mans del honrat en Jacme Tegelmi hauets donats en pagats en comptants Cuatorze sols Reyals de Valencia los quals yo per vos hauia be pagats e pagats an Joan Steve per pintar de la dita ciutat (sic) *per treballs seus de fer e pintar dues mostres que feu e pintá de la vibra e ratapenada per mostrar aquelles quala mostra sieria millor de les quals dites mostres foren fetes per lo dit en Joan Esteve en lany de la nativitat de Nostre Senyor, Mil CCCC trenta set enans que aquell finás sos dies a obs de la Tenda que feu lo dit any en lo Real del dit Senyor de la dita ciutat a obs del dit Senyor Rey per trametre aquella al dit Senyor Rey en lo Realm de Nápolis.*

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1971, pp.31-32.

¹⁶⁷⁸ El 20 de mayo de 1444 el pintor cobra por el mismo concepto (en esta ocasión son seis piezas las que tiene que dibujar, y no siete), así como el 24 de septiembre de 1456 (en esta ocasión se le piden dos *patrons*). SANCHIS SIVERA, *Ibidem*.

Documento 59

1443, octubre, 24. Valencia.

Manuel Llopis, pintor, cobra por dibujar ciertas joyas que posteriormente fueron bordadas y “trepades”.

ARV *Registro de épocas de la Bailía*, t.VI.

...per preu de cinch cabeçeres... e treball meu de deboxar totes les joyes que son stades brodades e trepades.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.97. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 60

1444, enero, 9. Valencia.

Joan Reixac, pintor, contrata la terminación de un retablo ya comenzado por Jacomart con Domènec Perals y Mateu Cristòfol, albaceas de Bernat Perals, vecino de Burjassot. Reixac cobrará tres mil sueldos. Alrededor de la tabla central, y en el banco del retablo, se deben incluir las historias dibujadas o señaladas por Andreu Garcia, presbítero.

ACV vol.3661 *Protocolo Pere Monfort*

... in unum annum perficiet cum effectu retrotabulum jam inceptum in certa parte per jacobum bacho pictorem de invocatione dicti beatissimi Michaelis in medio et circumquaque de istoriis designandis per venerabilem andream garcia presbiterum perfectas ad ipsum cognitionem et banchum dicti retrotabuli de historiis de passione domini per dictum andream designandis per eiusquidem retrotabuli salario dictus Joannes habeat MMM solidos Regalium Valentie sibi solvendos (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenc), 1914, p.91.

Documento 61

1444, agosto, 14. Valencia.

El Justicia de la ciudad de Valencia, Joan Mercader, insta a Gonçal Peris alias Sarrià, pintor, a terminar un retablo para la iglesia de San Miguel de la ciudad de Murcia, a petición de Joan Alvaro, procurador del párroco de dicha iglesia. En el contrato del retablo se había estipulado que si el encargo no se terminaba a tiempo el contratante podía encargar a otros pintores que terminasen la obra según se había comenzado, corriendo con los gastos Sarrià.

ARV *Justicia Civil*, 2556. M^o 27, f. 10.

... que vos dit en Goçalbo Sarrià ab carta rebuda per lo discret Narcís Viu notaria a X de abril any MCCCCXXXII prometes al dit mossèn Joan fer e pintar un retaule sots invocació de Sant Miquel dins cert temps ladonchs següent e ja passat per preu de L lliures moneda reals de Valencia prometes al dit mossèn Joan Alvaro en lo dit nom que si dalli per tot lo mes de març après següent e ja passat, lo dit en Goçalbo Sarrià no complira de pintar lo dit retaule e si alguna cosa restara apintar en tal cas volgues e per pacte special prometes al dit mossèn Joan que lo dit mossèn dicto nomine pregas hauer pintor o pintores ala sua voluntat *per acabar lo dit retaule segons vos dit en Goçalbo lo haviets fet*. E prometes pagar realment e de fet tot ço e quant despendites que fa aquell tota dilació apart posada sots pena de Cent sols.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1972, p.47. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 62

1448, abril, 11. Valencia.

El Consell de Valencia paga a Jaume Fillol, pintor, por dibujar y pintar dos *mostras de Rats Penats*. Se debía esculpir uno de mármol en el Portal de Quart.

AMV *Sotsobreria de Murs i Valls*, 1448-1449.

...per deboxar e pintar dos Rats Penats per mostra per obs de obrar ni hu de pedra marbre per obs del portal de quart.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.75. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 63

1449, febrero, 22. Valencia.

Inventario de los bienes del difunto Pere d´Osca, pintor.

APV *Protocolo Vicent Camarasa*

(...) E primerament dins una cambra del dit alberch *dins un petit scriptori fon trobat un libre fassit de mostres e de diverses figures de pintar.*

Item un caxonet larch pintat afix a la paret ab moltes mostres de pintures.

Item un retaule pintat ab figures de Ihu. e de la Verge Maria a la Salutació e una cortineta blanca davant lo dit retaule peniat damun de la cambra.

Item un retaule ab la Ymatge de Sent Christófol peniat lo dit retaule en un pilar.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1971, p.31.¹⁶⁷⁹

¹⁶⁷⁹ Cerveró Gomis data la noticia el 17 de febrero de 1449, cuando en realidad el testamento fue publicado el día 22. En la transcripción sólo se recogen los objetos citados.

Documento 64

1452

Testamento de Andreu Garcia, canónigo beneficiado de la Catedral.

APV *Nota (sic) de Ambros Alegret*, núm. 1118.

A la Cartoixa de la Vall de Crist vol que sia acabada huna de aquelles dues capelletes començades... de la qual ja he parlat ab lo prior e ab frare Guillem Jordá e que y sia fet hun retaule sots invocació de Sent Andreu e de Senta Úrsola e de Sancta Maria Egipcíaca segons huna traça que yo he fet.

....

[Joan Reixac, pintor, y Pere Bonora, iluminador, reciben de Andreu Garcia] los papers e altres mostres que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres e vull que sien partides entre aquells segons que yo entench lexar en un memorial de mà mia.

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, pp.93-94. Se transcribe sólo el segundo fragmento, fechándolo el 10 de junio de 1450 (seguramente se trata de un error de transcripción, ya que hay constancia de que Gonçal Sarriá nombra albacea a Andreu Garcia en septiembre de 1451).

FERRE I PUERTO, Josep, "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia", en YARZA LUACES, Joaquín, y FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.), *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó: Actes. Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*. Lleida (Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs), 1999. No se transcribe el documento íntegro. Tampoco se proporciona la fecha exacta en la que Garcia dicta testamento.

Documento 65

1453

El Cabildo de la Catedral de Valencia compra la *mostra* que había hecho Antoni Dalmau, *mestre piquer de la seu* ya fallecido, a su viuda y a su padre por seis timbres.

ACV, *Llibre de Obres*, 1453, f.10v.

Item per tant com en Dalmau mestre piquer de la seu sia mort e havia feyt una bella mostra de la espiga quis devia fer en lo campanar nou e alguns picapedrers de lart anaven darrere averla e yo e sentme avisat perque nos perdes parlin ab alguns senyors de canonges los quals me digueren que la agues en totes maneres del mont que gran fretura podria fer per avan sis perdia o pasaba en mans de altre perque yo tingui manera ab la viuda sa muller e ab son pare que yo la haguís e paguili sis timbres.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 100 (nota 1). Se transcribe sólo este fragmento.

SANCHIS SIVERA, José. “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1925, p. 44. Sólo se recoge la noticia y se cita la fuente de la que proviene, sin transcribirla.

Documento 66

1460, febrero, 4. Valencia.

Miquel Sanç se compromete a hacer dos rejas de hierro para el Sagrario de la Catedral de Valencia. Deben ser similares a las de la capilla de la *Senyora na Prades*.

ACV vol. 3679

...dues rexes de ferre per al sacrari, ço es darrere laltar maior en la dita seu a cascuna part, cascuna ab ses flors *segons les de la capella de la Senyora na prades* de la flor menor a guisa de portal ab ses tanchadures acabades.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 91. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 67

1460, marzo, 3. Valencia.

Jaume Sobirats, *faber*, contrata con los mayores de la limosna de San Eloy una reja de hierro negro para la capilla del Santo. Sobirats deberá ajustarse a ciertas indicaciones, así como a dos *pitafis* pintados en pergamino.

ARV Protocolo, Joan Forner

Primerament que lo dit en Jacme sobirats sia tengut fer un rexa de ferro negre o ferreny, ab son portal ab dos aguiles capdals e ab dos senyals dels ferrers e del ofici, *aço segons dos pitafis en pregami pintats e ab certes maneres al dit en Jacme sobirats explicades*, e aço dins un any de huy en avant comptador, etc.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, pp. 87-89. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 68

1460, marzo, 12. Valencia.

Joan Reixac, pintor, contrata un retablo con Isabel Ros que deberá ser colocado sobre la sepultura de su marido e hijos difuntos, en el monasterio de San Agustín de Valencia. Reixac deberá pintar el retablo de su propia mano, y según una *mostra* por él dibujada que obra en poder de la contratante.

APV *Notales de Miquel Bataller*, 85.

(...) Item que vos a vostres despeses de tot lo que en or e altres colors sera mester pintareu *deboxareu de vostra ma lo dit retaule de les ystories e devocions de les quals vos haveu fet una mostra, la qual yo tinch en mon poder* e acabareu e de tot acabat portareu e fareu portar al dit monestir e loch hon deu star. (...)

Publicado en:

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, pp.95-96. Se transcribe el documento prácticamente íntegro.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencianos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966, p.30. Se transcribe el documento prácticamente íntegro.

Documento 69

1460, mayo, 28. Valencia.

Pere Alemany, organista, contrata con el Cabildo dos órganos para la Catedral de Valencia por dos mil florines.

Item que lo dit orgue sia obrat tot pla segons la mostra donada per lo dit mestre sens nenguna obra de talla.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 226 (nota 4). En la nota se precisa que las capitulaciones se encuentran en el Protocolo de Joan Esteve y en el Notal del mismo, f.128, vol. 3584.

Documento 70

1465, octubre, 30. Valencia.

Andreu dels Orts, carpintero, contrata varios elementos que compondrán el retablo de madera de la capilla de San Pedro, en la Catedral de Valencia. El modelo de referencia es el retablo de San Salvador, situado en el altar mayor.¹⁶⁸⁰

ACV vol.3680.

... quaedam poheres ex ligno in retrotabulo Sti. Petri Sedis Valentie, scilicet in hunc modum, scilicet, primo un tabernacle de fusta molt net e de bona art, *portan lorde de sent Salvador*, del ample que la taula del mig requir del retaule de sent Pere; - item, les polseres del retaule *del ample de les de sent Salvador, qui sta en lo altar major, obrats en aquella forma, exceptant que damunt la talla hi haja senyals quadrats per primera que si puxen pintar senyals*; -item la taula del mig ample que requir lo dit retaule, ab la tuba bella e be obrada; -item, una bassa del retaule *portant lart de la bassa del dit tabernacle gran*, segons se pertany.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1924, p. 25. Se transcribe sólo este fragmento.

¹⁶⁸⁰ Dos años más tarde, el 17 de abril de 1467, amplía el contrato según una *mostra* dibujada por él mismo.

Documento 71

1466, junio, 13. Valencia.

Joan Reixac, pintor, reconoce haber recibido de Berenguer Mercader, conseller, trescientos treinta sueldos por preparar y pintar *unes cubertes de cavall* del Rey (Juan II).

ARV *Registro de épocas de la Bailía, t. XII.*

(...) E en torn certs mots de letres d'or gotiques picades e perfilades ab los camps tot de adzur fi jatsia que tots los treballs axi de enguixar les dites cubertes *fer la mostra de les dites divises com fosen asats grans les mostres de la dita divisa e letres* lo cost del adzur fi que en aquelles es entrat e la molta musa yo meresques mes de cinquanta florins. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L'Avenç), 1914, p.93.

Documento 72

1467, abril, 17. Valencia.

Andreu dels Orts, carpintero, amplía el contrato mediante el cual se comprometía a hacer el retablo para la capilla de San Pedro de la Catedral. Ha hecho una *mostra* de la obra.

...secundum mostram per eum depictam in quadam carta membrana quod retrotabulum debet habere in altum XXI palmos a plano altaris usque ad punctum tabule medie sive polsera et latitudinis Xiii palmos iii digitos absque polseris in quo complemento dicti retrotabuli debet esse bonum...

...copada los costats entragues a la puncta de mig ab los pilars e xambranes segons en la dita mostra es deboxat...

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 280 (nota 1). Se precisa que la ampliación del contrato está en el Protocolo de Joan Esteve, vol. 3681. Del documento se transcriben sólo estos dos fragmentos.

Documento 73

1467, abril, 21. Valencia.

Capitulaciones mediante las que Joan Reixac contrata la pintura del retablo mayor de la capilla de San Pedro de la Catedral por cien libras. El pintor debe atenerse a las historias que le proporcionen los patronos.

Item que en les altres taules hi sien pintades les histories que per nosaltres vos seran donades en scrits...

Item lo banch sens les tubes tot lo restant sia be daurat e pintat ab les histories que per nosaltres vos seran donades tot fet ricament...

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 281 (nota 2). Se precisa que la fuente documental es el protocolo de Joan Esteve, vol. 3681. Se transcriben sólo las capitulaciones del contrato, sin el encabezamiento.

Documento 74

1467, julio, 17. Valencia.

Guillem Aloy y Joan Aloy, alias Pont, *manyans*, contratan la reja de la capilla de San Pedro de la Catedral. Se ha de aprovechar parte de la obra antigua. El modelo de referencia es la reja del altar mayor de la Catedral.

Primo que lo rexaat vell serveixca ço es lo vergam los dos pilars del portal ab amortiments ab tres travesses que huy son en lo dit rexaat. Item que seran afegits dos pilars ab amortiments dels cantons e dues vergues a cada part. Item que los dits pilars sien forrats que hagen una ma de ample a tots cayres ab ses chapas al modo del del altar major salvo que no sien de coure mas de ferro les dites chapas. Item que los poms del dit rexaat hagen de altaria tres palms e mig ab sa enformesia axi obrats de fulles com los del altar maior o quatre palms si mester ho ara. Item haien a esser un gran e un chich lo gran ab son cart e lo chich ab lo repom puix les fulles baixes son obertes axi compartits del gran segon la obra requerra. Item los dits poms e repoms ab son cart sien de fulla fort axi com los del altar maior. Los quals poms principien damunt la travessa pus alta e que los poms chichs hagen sa bona proporció segons la mesura o altaria dels maiors. Item que lo portal del dit rexaat sia de la amplària que es huy e que sia fet ab punta salvo que la altaria sia ab sa bona proporció segons se pertany a la dita amplària ab son bon acompanyament de fulles damunt so dit portal ab sa capada e bocells dins e defora. E aci ab punta lo portal com lo del altar major. Item que lo pom principal aia tres palms de altaria mes que tots los altres si mes haura mester. Item que la caixa damunt sia be obrada e acabada ab dues travesses e ab sos bocells e en formesia axi com se pertany e que haia de amplària un forch sens los bocells. Item la faja del mig del rexaat sia casi redona ab sos bocells e ab dos travesses afi que sien ben fermes. Item que les dites faxes tinguen cara a la part de dins segons lo del altar major e de aquell obratge. Item que totes les damunt dites coses fagen tant fermes quant se puxen fer.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 279 (nota 1). Se precisa que las capitulaciones están en el protocolo de Joan Esteve, vol. 3681, primer fascículo. Se transcribe sólo este fragmento.

SANCHIS SIVERA, José. "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, pp. 92-93. Se transcribe sólo este fragmento, fechándolo el 17 de julio de 1417 (parece ser una errata, ya que el artículo avanza por orden cronológico, y la noticia anterior es de 1466, y la siguiente, de 1468).

Documento 75

1467, septiembre, 2. Valencia.

Arnau del Morer, *magister fenestrarum vitri*, contrata la reparación de las vidrieras antiguas, así como la confección de unas nuevas, para la capilla de San Pedro en la Catedral.

... e axi que tot lo ques fasa en les vidrieres velles lo que ab lo nou o manera que es mostre tot una obra axi lo afegit como lo vell.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 280 (nota 1). Se precisa que las capitulaciones están en el volumen 3681 (probablemente en el protocolo de Joan Esteve, aunque no se especifica). Se transcriben sólo las cláusulas del contrato, sin encabezamiento ni final.

Documento 76

1468, noviembre, 3. Valencia.

Joan Reixac, pintor, se compromete con Francesc Martí, Doctor en Derecho Canónico y canónigo de la Catedral, a pintar un retablo para su capilla de la iglesia de San Agustín por sesenta libras.

ARV Protocolo Jaume Piles.

(...) En lo qual [retaule] la principal figura ha esser sent Nicholau de tholenti e a la part dreta de aquella sent Francesch e a la part esquerra sancta ursola e damunt les dites ymatges ha esser pintada la ystoria de cascun sanct dels dessus dits cascuna historia enfront lo seu sanct E en la puncta del dit retaule ha esser pintada la passio de nostre Senyor deu Jhu xpt E en lo banch del dit retaule han esser pintats los set goigs de nostra dona sancta Maria *si e segons sta scrit de ma del notari deius scrit en lo patro que yo ne he toquat e pintat en lo qual patro los dits sancts e altres son*

scrits de ma del dit e deius scrit notari. E per semblant pintare en les polseres del dit retaule les coses que de ma del dit notari en lo dit patro son scrites. (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.94. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 77

1470, octubre, 26. Valencia.

Pago de veinticuatro sueldos a *mestre Nicolau pintor* por dibujar dos imágenes de San Bartolomé para darlas como *mostra* a los plateros que optaban a contratar el retablo mayor de la Catedral.

ACV, *Llibre de Obres*, vol. 1506, fol. 13v.

Doni a XXVI Octubre al dit mestre Nicolau pintor XXIV sous per dos ymages de Sent Berthomeu que pinta e deboxa per dar mostres als argenters.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 169 (nota 2).

Documento 78

1471, abril, 4. Valencia.

El platero zaragozano Jaume Benajam cobra sesenta y dos libras y diez sueldos por una *mostra* del retablo del altar mayor de la Catedral, así como por una imagen de plata de San Bartolomé que entregó como muestra de su habilidad.

Jaume Benajam, aurifex civitatis cesarauguste, [*cobra 62 lib. 10 sueldos*]¹⁶⁸¹ ratione expensarum et laborum factorum in pictura mostre retrotabuli altaris maioris et laborum manufacture cuiusdam ymaginis argenti Sti. Bartholomei.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 168 (nota 3). Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 79

1472, marzo, 3. Valencia.

Joan Reixac, pintor, contrata un retablo con Fra Domènec Armengol, *comendador domorum beati Anthonii Valencie et de Fortaleny*, para la iglesia de San Antonio de Valencia. Reixac ha de pintar, tanto en las tablas laterales como en los guardapolvos, historias que por escrito le dará el contratante.

APV *Protocolo Joan Argent*, 1887.

(...) *Item que en les altres taules y sien pintades les histories que per lo dit venerable comandador li seran donades en scrits e que sien accompanyades de prespectiva e altres embeliments en aquella pus bella forma e riqua que lo dit mestre Joan Rexach sabra fer e axi be com ha ofert e ha acostumat fer e lo loch e retaule requir tots camps dient que tot lor sia fi e no partit e los colors axi com es atzur e altres colors sien les pus fines ques puxen e acostumen hauer e tant notabla obra requir.*

Item que les porseres del dit retaule sien acabades molt riquament ab les ymatges les quals en scrits li dona lo dit comanador totes daurades dor fi e les colors molt fines ab ses testes e mans bellament encarnades en manera condecet e tal qual lo dit retaule requir. (...)

Publicado en:

¹⁶⁸¹ Inciso de Sanchis Sivera.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1972, p.50. Se transcribe el documento íntegro.

Documento 80

1472, julio, 26. Valencia.

Pago de seis sueldos a los carpinteros que montan los andamios para que Francesco Pagano, Paolo de San Leocadio y *mestre Riquart* hagan una pintura al fresco de muestra antes de comenzar a pintar la Capilla Mayor de la Catedral. Los dos primeros la harán en la Sala Capitular, y el último, en la *confraria*.

ACV, *Libre tercer de la pintura*, f.34.

Item a XVI de joliol los reverents canonges de capitol ans de metre mans en la capella de la Verge Maria de la seu volgueren veure los S pintors que lo S Cardenal havia amenat que saber tenien fentlos fer un ensachs en lo capitol al fresch e a un altre qui ab ells vench qui dien mestre Riquart per quant dien que lo Riquart sabia mes del fresch de que se feren mesions a carrech dels senyors: costa lo bastiment del capitol qui feu fer mestre Francisco e costa lo bastiment que fiu fer en la confraria per al Riquart per fer les dites mostres sis sous los quals doni a dos fusters...

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia*. Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909, p. 149 (nota 2). Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 81

1474, mayo, 18. Valencia.

Miquel Atzuara, iluminador, otorga una escritura de depósito de bienes.

APV *Protocolo del notario Gavira* (sic).

Michael Atzuara illuminator civis Valentie... Confiteor et in veritate recognosco tenere in commanda vobis honorabili et discreto Ludovico Gasset notaria bona mobilia immediata sequentia (...) *Item moltes mostres de art de illuminador e cinc llibres de paper de algunes coses de art de illuminador.* (...)

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (Tipografía L´Avenç), 1914, p.76.

Documento 82

1491, abril, 21. Valencia.

Joan Ponç contrata con Jeroni Roig una reja para la capilla de San Mateo, en la Catedral de Valencia. La obra debe ser similar a la reja de la capilla del Descendimiento, en la misma Catedral.

ACV vol. 3686.

[capilla de San Mateo, situada en la] seu de Valencia entre les capelles de Sent honorat y del devallament de la Creu, *lo qual rexať fahedor será consemblant del rexať de la dita capella del devallament, la qual es den Joan figuerola, ab tantes vergues de aquella gruixa, altaria e faxes, fullatges e poms, cars e totes les altres obres de fullatge, formeries e de la amplària e obra del dit altre rexať, ab dos scuts de les armes del dit en Roig... salvo que no es tingut lo dit mestre aloy de daurar lo dit Rexat ni fer vermell.*

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 98. Se transcribe sólo este fragmento.

Documento 83

1492, marzo, 10. Valencia.

Joan Ponç y Bernat Roca, *manyans*, contratan con mossèn Lorenç Benet, párroco de Càrcer y beneficiado de la Catedral de Valencia, unas rejas para la capilla que éste está construyendo en el Monasterio de la Virgen María de Jesucristo. La obra debe ajustarse a una *mostra* que los artífices han dejado en poder del contratante, y parecerse en sus dimensiones y factura a las rejas de la capilla llamada de los Montcada, en el mismo Monasterio. Los *poms* de la reja han de ser semejantes a los del altar mayor del cenobio.

ARV *Protocolo Ausias Sanç*

(...) Primo es concordat e pactat entre les dites parts que los dits en Joan ponç e en bernat roqua prometen fer cascu dells per si e per lo tot hun reixat de ferre en la dita capella *semblant d hun qui sta e huna capella constituïda en lo dit monestir, appellada dels muncades, ço es de la gruixa e altaria de aquella ab dues faïxes entorchades, la faïxa den mig del ablle de aquelles e ab bozells en fora dels de la dita capella dels muncades e de la gruixa de les vergues e pilars de la dita capella e spessaria de aquelles.*

...

Item es concordat que los poms del dit reixat tenen ha eser semblants als poms del reixat del altar major del dit monestir, segons son scolpits e pintats en hun paper, lo qual los dits en Joan ponç e en bernat roqua han leixat en poder del dit.

Publicado en:

SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, p. 98. Se transcribe el documento prácticamente completo (falta el final). El mismo Joan Ponç, en un contrato posterior, sin fechar, contrata una reja que debe ser parecida a la mossèn Benet.¹⁶⁸²

¹⁶⁸² Vid. SANCHIS SIVERA, José. “Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1922, pp. 98-100. Sólo se precisa que el documento se encuentra en el Archivo del Reino, dentro de los Protocolos de Ausias Sanç.

ANEXO IV: TESTAMENTO E INVENTARIO DE ANDREU GARCIA

TESTAMENTO DE ANDREU GARCIA

1450, junio, 10.

APPV, n°1118, Ambrosi Alegret.

Eadem die X iunii anno a Nativitate Domini M^oCCCCL^o

En nom de Nostre Senyor Deu la saviesa del qual ha permes en disposició de ley humana haver per propis béns mundanals e transitoris e de aquells dispondre e la disposició d'aquells fins al extrem de la vida mudar e qui en sanitat pot meritòriament ordenar lo derrer juhi de sa voluntat no ho deu ne e ligerament pasar, majorment aquell qui no espera ne deu esperar carnals descendents en sa dreta linea de successió. Per tal yo Andreu Garcia prevere beneficiat en la Seu de València e resident en la ciutat de València sans per gracia divina en lo cos e en la pensa convocats a açò e pregats los nostres testimonis deius scrits revoque casse e anul·le totes e sengles disposicions de ultima voluntat per mi fins ara fetes sots qualsevol forma de perauls encara que sien derogatòries com me penida ~~e om me penida~~ de aquelles disposicions, Regratiant a Nostre Senyor Déu entre innumerables beneficis que he rebuts que ha permés que yo acabe la present ordinació, E confiant que si res hi puch adebar la divina magestat prodosoment hi suplirà. E faç e orden lo present mon derrer testament e la mia última voluntat, En e ab lo qual elegesch marmessors e de la mia última voluntat execudors los honorables frare Jacme Garcia custodi del frares de la observança del orde de frares menors en Regne de València, germà meu, micer Jacme Garcia, doctor en leys habitador de València, Mossèn Pere Pellaranda, prevere, Mossèn Bernat Garcia, prevere, beneficiats en Sant Martí, e per absència o mort o altre impediment de aquells, mossèn Pere Cerquos, Mossèn Joan Cucalo, preveres, en Bonafonat Berenguer, maior de dies, en Luis Berenguer e en Ramon Berenguer, mercaders ciutadans de València, en axí que en loch dels dits marmessors per mi dessus primer elects sien surrogats en loch de prevere altre prevere entre los surrogats primer en orde si no haurà impediment del laltre prevere après scrit no en [pachat] o un lech servant lo dit orde. E si dos dels primers cessaran o seran impeditos sien dos dels surrogats. E si los tres dels primers preveres hauran impediment sien surrogats los dos preveres e un dels lechs. E si lo dit micer Jaume serà absent o [al]

impedit, sia surrogat un dels dits lechs. E [...] que lo surrogat execute ma voluntat duran lo impediment de aquell en loch del qual sera surrogat. E si algú dels surrogats serà impedit puixa qualsevol dels altres ~~altres~~ surrogats executar. E los dits surrogats [...] fac marmessors e de la mia última voluntat execudors als quals marmessors e execudors axí com dit es per mi elets e als dos de aquells per lo tot dels quals si lo un lo dit micer Jacme si serà en la Ciutat axí empero que la condició dels primer occupants no ~~sia~~ sia potrer, Mas ço que per ú dos o tres de aquells o tots serà començat puixa esser continuat e duya ab acabament ab efecte per altre o altres de aquells do licencia facultat e plen de poder de pendre exhigir e rebre e vendre o en altra manera alienar tots e sengles béns e drets meus e de aquells e o dels preus de aquells fer e complir les coses per mi deius ordenades, e de ço que rebran e de les vendes que'n faran e dels preus de aquells procehidors e altres coses per aquells fahedores [puxen] fer e fermar apoques absolucions e dissmisions e [co...] de vendes e altres ables clàusules parte obligacions e renunciacions necessàries e o pertinents e en semblants coses acostumades e altres que aquells conexeran fahedores. E açò facen sens càrrech e peril e dan dells de llurs béns e ab solemnitat e sens solemnitat de subastació e altra solemnitat axí com los plaurà e sens [acertat] e decret de cort e de altra persona salvu que en los cassos deius scrits on sia necessària licentia del Senyor Rey si obtenguda ans e primerament per aquells. En après recomanant la mia alma a nostre Senyor deu elegesch sepultura al meu cors en la Claustra del monestir de vall de Jesuchrist en lo cimenterí on jau lo cos de madona mare e on los monges del dit monestir me han atorgada sepultura. E vull lo meu cos ésser vestit ab llur abit axí com es acostumat e vull que sobre la caixa on serà portat lo meu cos d'ací al dit monestir sia posat un drap blanch de [saral] o sayal, E que ab lo dit cos vagen almenys quatre preveres e dos lechs e un marmessor. E com lo reverent don Francesch Maresme, don de la gran cartoixa, pare e senyor meu, per la sua gran caritat me harà atorgat gratia o benefici appellat monacat, prech los prior e monges de vall de Jesuchrist e de Portaceli quel me [coullen] anticipar no sperada la carta del capitol general, puix los conste de la dita gratia en scrits axí com la tinch. E prech los meus marmessors molt carament que haien solicita cura que tantost com la mia ànima sia separada del cos trameten un correu ab treslat autentic de la dita gratia al don de ~~cartoxa~~ Cartoxa notificant li lo dia de la mia fi designat per la quota del mes del dit dia.

Item vull que lo dia de la dita sepultura sia feta prestança al monestir e convent de vall de Jhesuchrist axim com es acostumat *per la dita prestança leixe cent sous*¹⁶⁸³

Item vull que en la Seu de València sia fet un aniversari quant pus prest fer se puga après lo dia de la mia fi per la mia ànima, çò és, que vull que après completa axí com és acostumat sia fet lo ofici de morts en lo cor de la seu e a l'endemà sia celebrada missa de aniversari en lo altar maior e après la missa sia feta absolució sobre lo vas qui es davant la porta de la Capella de sent Bernat on Jaen Mon besavi e ma àvia e altres predecessors meus, en la qual Capella yo so beneficiat. E vull que sien donats a cascun prevere qui serà en lo dit ofici de morts e en la dita missa e en la dita absolució dotze diners per tot. E vull que los dits dotze diners sien distribuïts axí com se acostumen destribuir per aniversaris perpetuals e no es ma intenció que sia res donat als preveres qui no hi seran. En açò vull que vaga un dels dits marmessors ensems ab lo collector e [perpunctador]. E vull que sien oferts en la dita missa dos [cuers] blanchs de miga lliura cascun e en cascun de aquells [cuers] un real dor de moneda de València del timbre. E vull que sien donats als scolans de la seu sexanta *solidos* e prech los dits scolans que les ores acostumades e senyaladament la ora del dit ofici de morts de vespre e la ora de la missa e la ora de la absolució facen tochs de campanes a llur bona coneguda. E prech los dits marmessors que sien a la dita missa e a la dita absolució.

Item vull e orden que a honor llaor e glòria de nostre Senyor Déu per la mia ànima sien celebrades Mil misses per preveres devots seculars et religiosos a coneguda dels dits meus marmessors o dos de aquells elegidors quant pus prestament fer se porà en la Ecclesia o ecclesies o monestirs o altres lochs que los dits marmessors volran e dels oficis següents: Primerament de l'ofici de la Sanctissima Trinitat Cent Cinquanta misses

Item de la Nativitat del meu redemptor e salvador Jesuchrist XXXIII misses per aquells XXXIII anys que visqué en lo món

Item set misses per aquells set anys que lo beneyt Senyor peregrinà ab la sua Sanctissima Mare en Egipte de l'ofici [*angelus ... Item del ofici comu de la Seu CL m*]¹⁶⁸⁴ de la Assensió XXX misses

Item de l'ofici del Sant Spirit XXX misses

¹⁶⁸³ Sobrescrito.

¹⁶⁸⁴ Sobrescrito

Item de la Assumpció de la Sanctíssima e Gloriosa Verge Maria Mare de Déu LX misses
Item de l'ofici de monsenyor Sent Miquel Arcàngel LX misses

Item de l'ofici dels Sants Àngels XXX misses

Item de la [nativitat] de monssenyer sent Joan batista XXX misses

Item de l'ofici de monssenyer Sant Andreu apòstol XXX misses

Item de l'ofici de la conversió de mosenyer Sent Pau apòstol XXX misses

Item de l'ofici de mossènyer Sant Lorenç màrtir XXX misses

Item de l'ofici de la Gloriosa Verge Sancta Caterina XXX misses

Item de l'ofici de la Gloriosa Mare e Senyora mia singular Sancta Maria Egipciaca
XXX misses

Item de l'ofici de les XI M Vergens XI misses ab ses candeles

Item de l'ofici de tots los Sancts de Paradís XXX misses

Item vull que sien celebrades aquelles ~~XXX misses~~ XXXIII misses vulgarment
appellades de Mossènyer Sent Amador ab ses candeles e ofertes acostumades

Item les restants a compliment de Mil misses que son sent setanta sis misses vull
que sien celebrades de l'ofici de Rèquiem. E vull que sien dats a cascun prevere
que celebrarà de les dites misses per Caritat de cascuna missa dotze diners

Item actenent e considerant que l'honorat en Ferrando Garcia quondam pare meu
instituhí un perpetual benifet en la parrochial Ecclesia de Sent Martí de la dita
Ciutat lo qual dota de quatrecent *solidos* annuals e Instituhí e ordina dos
anniversaris perpetuals e una llàntia dos [...] certes solemnitats e oficis e
intercessions de certes persones per los quals e dels quals volgué ésser distribuïts
dohents *solidos* en certa manera e se obligà per les dits raons comprar e consignar
ab licentia Reyal e a ses despeses havedora DC *solidos* censals sens luïsmes e fadiga
los quals reba cascun any lo patró del dit benefici e aquells do al beneficiat e a altres
persones qui iuxta la dita institució pertanyents segons largament les dites coses
aparen per carta pública feta en València rebuda e closa per lo discret en Domingo
de Molinos notari a III de Octubre any M CCCCIII. Volent-ho narrar segons en
aquella és contengut, E actenent que yo so cert que lo dit quondam pare meu per la
dita raó havia ja comprat d'en Jacme Castellar sartre e de sa muller na Ysabel CC
solidos censals perpetuals, los quals aquells originalment veneren al dit quondam
pare meu e carregaren specialment e expressa sobre un alberch del dit en Jacme
Castellar situat en la parròquia de Senta Caterina dela dita ciutat, confrontat ab

alberch que fou d'en Joan Adam, draper, e a present és d'en Macià Martí, apotecari, e ab alberch que fou d'en Bernat Niell, pellicer, e après d'en Ramon Comes, apotecari, e ab dues carreres públiques e generalment sens derogació de la [sp...] e [...] sobre tots llurs béns pagadors en dues eguals pagues lo primer dia de Nohembre e de Maig sots pena de Cinquanta *solidos* per cascuna solució segons dela dita venda apar ab carta rebuda e closa per lo discret en Luis Lopiç notari lo derrer dia de Abril any M CCCCIII. Encara so cert que lo dit honorable en Ferrando Garcia quondam pare meu per la dita raó comprà d'en Pere Nater, peller, CCL *solidos* censals perpetuals sens luïsme e fadiga. Empero ab tot altre plen ~~plen~~ dret emphiteotich los quals lo dit en Pere Nater li vené originalment e consignà specialment e exposà sobre un alberch situat en la parròquia de Senta Caterina en lo carrer de la pelleria confrontat *ab alberch*¹⁶⁸⁵ d'en Anthoni Gasco, peller, lo qual ara és d'en Antoni Alcanyç e ab alberch que fou d'en Miquell de Nabal, peller, e ab alberch qui fou d'en Joan [armegner] mercader, e ab altre alberch del dite en Pere Nater e ab carera pública e generalment sobre tots sos béns sens derogatió dela dita [spa...] e e contra pagadors en dues eguals pagues cascun any lo primer dia de juny e de dehembre sots pena de L *solidos* per cascuna solució segons dela dita venda apar per carta pública feta en València a XXVII de Nohembre any MCCCCIII rebuda e closa per lo discret en Luis Lopiç notari. Empero actés que no havia en carta licentia del Senyor Rey ne havia mortiza... les dits censals ne bastaren als dits de *solidos* anuals no consignà aquells als dits benifet e anniversaris e altres coses dessus dites. E per çò yo vull e orden que los meus marmessors quant ans poran hagen licentia e mortizatió del molt alt senyor Rey e aquella ab efecte obtenguda e no ans consignen los dits CCCCL *solidos* censals als dits benefici aniversaris e altres coses per lo dit quondam pare meu en e ab la dita carta de institució ordenades distribuïdores iuxta la dita institució e que la dita consignació facen ab carrechs reys e veynals e sens cesió dels drets del senyor Rey segons mils fer se puixa de fur de València e no en altra manera. E los restants Cent Cinquanta *solidos* anuals a compliments dels dits de *solidos* vull ésser consignats per los dits meus marmessors perceden licentia e mortizatió e sens lesió del dits drets reys e veinals sobre un alberch de la herentia del dit quondam pare meu franch e quiti situat en la parròquia de Senta Caterina de la dita Ciutat en lo qual yo

¹⁶⁸⁵ Sobrescrito.

habite de present Confrontat ab alberch del successors del honorable mossèn Joan de Cervato cavaller e ab alberch d'en Salvador Scrivà, argenter, ab hostal antigament apellat d'en Moles lo qual a present és de la muller d'en Nicolau ----- àlies Rabòs, quondam mercader, e ab carrera pública.

Item considerant que lo dit honorable en Ferrando Garcia quondam pare meu ab son derrer testament volgué e ordenà que après obte seu e de ma mare e de mos frares sien assignats cent *solidos* los quals sien donats cascun any per mans layques segons mos frares e yo ordenarem al beneficiat del benifet per [l'honrat] en Pere Jorda quondam avi meu en Sancta Caterina sots invocació del Sant Sperit instituhí pregant al beneficiat que celebre si prevere serà o faça celebrar en la Capella del dit benifet misses per les ànimes del dit quondam avi meu e de sa muller segons en lo dit testament es scrit. E actés que mon frare e ma sor són en religió e no poden de tals coses ordenar e la senyoria dels béns del dit quondam pare meu és passada en mi, per tal volent satisfer a la dita volentat paternal vull que los dits C *solidos* anuals sien consignats sobre lo dit alberch del dit quondam pare meu en lo qual yo habite precedent licentia Reyal e ab sos carrechs reyals e veynals segons se pertany e de fur de València se pot fer e no en altra manera per los dits meus marmessors, los quals Cent *solidos* vull ésser exhigits annualment per los obrers lechs dela parroquial Ecclesia de Sancta Caterina qui per temps serà e per mans de aquells successive singula singulis referendo ésser lliurats al dit beneficiat. E lo dit censal e l'altre dels dits Cent Cinquanta *solidos* censals consignadors segons dessús és dit sobre lo dit alberch vull ésser entesos ab dret de rebre aquells en [...] precepció per aquells a qui iuxta les dites institució e disposició de mon pare e les coses dessús per mi ordenades pertanyents, sense empero dret de luïsme e fadiga e sense parte e dret de re... aquelles e ab los dits carrechs dels dits CL *solidos* de una part e C *solidos* anuals de altra vull ésser venut lo dit alberch per los dits meus marmessors o los tres o almenys los dos de aquells, E del preu d'aquell havedor vull ésser pagats los drets pertanyents al Senyor Rey per la avinença o composició ab aquell o sos oficials per los dits meus marmessors o dos de aquells fahedora per la dita licentia o mortizació de tots los dits setcens *solidos* anuals e perpetuals.

Item per tot o qualsevol dret que la loable almoyna de la Seu de València vulgarment apellada ~~repenedides dela dita Ciutat pertanygua o pogues~~ d'en Conesa o a redempció de catius christians de poder de infels o als frares de Sent Francesch

del convent de València o a les dones de penitencia vulgarment apellades Repenedides de la dita Ciutat pertanya o pogués pertànyer en los meus béns a mi de [herència] paternal pertanyents per disposició de la honorable dona na Ysabel àvia mia paternal muller en primeres nubties del honorable en Ferrando guartia quondam avi meu e si e en cas que dret algú per la dita disposició no'ls pertanya contra los béns meus paternals o a mi pertanyents de línea paternal de ma llibera disposició done e lexe a la dita almoyna de la Seu cinquanta lliures moneda Reals de València, E a la dita redempció de Catius christians Cinquanta lliures de la dita moneda, les quals vull ésser donades en redempció de Catius christians a voluntat dels dits meus marmessors, E als dits frares menors del dit Convent de València a obs de provessió de aquells que pregunen Déu per ànima dela dia àvia mia Cinquanta lliures de la dita moneda e a les dites dones de penitencia *cinquanta lliures e que les dites Cinquanta lliures lexades a les dites dones de penitència*¹⁶⁸⁶ deduhit de aquelles çò que costarà la licentia o mortizatio Rey al si necessari serà sia comprat censal sobre ydonea possessió per a obs de les dites dones.

Item vull orden e man que les XXX lliures annuals per madona mare en sa última voluntat a sor Clara *García germana mia del orde de menoretas del convent de València de vida de aquella solament leixades sien pagades cascun any a la dita Sor clara*¹⁶⁸⁷ per los dits meus marmessors. E si la dita Sor Clara ho elegirà o volrà puja per sí o son procurador exhigir les dites XXX lliures cascun any dels deutors meus qui són o lladonchs seran deutors a la mia herentia e que en la dita electió obtió ~~exactio no sia necessari rep~~ e voluntat puja variar tantes vegades com volrà e que per afer la dita exactió no sia necessari repetir la dot de madona mare. E en la dita manera vull que harà dels béns de la dita herentia de la dita madona mare deu lliures dela dita moneda cascun any de sa vida ultra les dits XXX lliures. Vull empero que en les dites deu lliures no sia adquisit algun dret al dit convent ne a altre convent ne a abadessa ne a altra persona çò els dits deu lliures yo vull ésser convertides en alguns usos los quals he lextat en carrech dela dita Sor Clara secretament per aquella complidors. E per çò no vull que en altres usos sien convertides per abadesa ne convent ne altra persona ne que aquella sia tenguda donar ne compte ne raó. E vull que les dites deu lliures annuals puja demanar e

¹⁶⁸⁶ Sobrescrito.

¹⁶⁸⁷ Escrito al pie de la hoja.

exhigir dels dits marmessors o dels deutors de la mia herentia axí com li plaurà segons he dit de les dites XXX lliures annuals. E encara vull que si en los béns maternals dessús dits serà fet algun impediment just o injust no cesse la dita Sor Clara exhigir dels dits béns meus les dites XXXX lliures Ço es XXX lexades per madona mare e deu per mi, Car encara que los béns maternals no hi bastassen o fos difícil o tard exhigir les dites XXXX lliures de aquelles vull que·s harà del béns paternals e altres meus o de aquelles que pus prestament e segura les porà haver.

Item com yo sia procurador del Reverent don prior e monges dela Gran Cartoixa e haja rebut e donat e espere rebre e donar diverses quantitats de [pe...] de les quals faç libre de rebudes e dones, per lo qual ab la gratia de Déu espere que·s mostrarà tot çò que yo hauré rebut e donat, vull que çò que·s mostrarà [de] lo dit compte que yo sia tornador sia lliurat a aquella persona que lo dit don volrà e que non sia res ~~tengut~~ retengut [dimitit] ne pres ne demanat per salari o renunciació, Com no haia rebut ne es ma intenció pendre [pectia...] remuneració.

Item a llaor e glòria de Nostre Senyor Déu e de la mia advocada la Gloriosa Sancta Maria Egipcíaca e auçmentació del divinal ofici vull e orden que ab licentia del senyor Rey e axí com se pertany sien comprats huytanta *solidos* annuals e perpetuals ab dret de una preceptio de aquells sens luïme e sens fadiga e sien consignats per una dobla la qual ab lo present testament instituesch en la Seu de València per a la festa de la Gloriosa Sancta Maria Egíptiaca, E prech l'honrat Capítol que·ls placia ordenar que la festa haga ~~non~~ nou lliçons e quinze laudates.

Item leix als dotze bacins dels pobres vergonyants de les dotze parròquies de València dohents quaranta *solidos* ço es XX *solidos* a cascú dels dits dotze bacins

Item leix als pobres malalts de la casa de Sant Llätzer deu *solidos*

Item leix als pus pobres presos de la presó comuna de València deu *solidos*

Item leix al[tabac] de cosos cobrir e pobres vestir deu *solidos*

Item leix als frares e covent de Portaceli per apretança CC *solidos*

Item leix als frares menors e covent de Sent Blay de Segorb per apretança C *solidos*

Item leix als monges e covent de Sancta Clara de València per apretança Cent *solidos*

Item leix als frares menors de Sancta Maria de Jesús de la horta de València L *solidos*

Item leix a les monges del monestir de la Sancta Trenitat per apretança L *solidos*

Item leix a les monges de Sent Miquel de Lliria XXX *solidos* per apretança

Item leix al spital dels pobres innocents CCC *solidos*

Item leix al covent de frares menors de València cinquanta *solidos*

Item leix al covent dels frares agostins de València cinquanta *solidos*

Item leix al covent de frares preycadors de València L *solidos*

Item leix als ~~covent dels~~ frares el covent de la Verge Maria del Carme de València L *solidos*

Item leix al baci de la Verge Maria de la Mercé de la redempció dels catius christians L *solidos*

Item leix *als frares*¹⁶⁸⁸ de la Verge Maria de la Murta L *solidos*

Item leix al covent dels frares del Sant Sperit L *solidos*

Item leix en ajuda de redeptio de dos catius christians de poder de infels dohents *solidos* çò és per cascun cent *solidos*

Item leix al reverent Senyor bisbe de València deu *solidos*

Item vull orden e man que per òbit meu sien vestits los següents, çò es lo dit frare Jacme Garcia de abit cota mantell

Item la religiosa Sor Clara Garcia, germana mia, de abit e mantell e sor Ysabel ~~miquel~~

Amigo e Sor Ysabel Piquer si en lo temps del meu òbit seran en companya de la dita Sor Clara sien vestides cascuna de abit e mantell

Item, los altres marmessors meus que segons la mia disposició lo dia de la mia fi se trobaran en la execució del present testament e lo notari qui serà en la dita execució, e Na Joana Blanch que a present està malalta en casa mia, e Llorenç Palau e Peret Mas si en lo temps de la mia fi seran en e de casa mia en la qual estan a present, e Na Jacmeta la qual està en casa mia si lladochs hi estarà, e madona Joana mare de mossèn Bernat Garcia, e madona Angelina dida de mon germà, e madona Francesca, muller quondam d'en Mestre Celi pellicer, e lo discret Mossèn Joan Pastor cosí meu, e lo discret En Miquel Martineç *notari*¹⁶⁸⁹ e sa muller, mossèn Joan Cucalo prevere si serà en València lo dia de la mia fi, En Joan Rexach pintor, En Pere Bonora il·luminador, e En Goçalbo Sarrià pintor, e mossèn Jacme

¹⁶⁸⁸ Sobrescrito

¹⁶⁸⁹ Sobrescrito

Ferrando prevere beneficiat en la Seu, çò és los hòmens de sengles gramalles e caperons E les dones de sengles cotes e mantells de drap negre gros de dol.

Item leix al dit Llorenç Palau qui a present està ab mi Cent lliures de moneda de València en les quals vull ésser compresa qualsevol cosa que yo li sia tengut per remuneració de serveys o en altra manera. E si volrà ésser prevere leix a aquell lo meu breviari e lo meu diurnal e un libre meu apellat Manipulus Clericorum e lo llit de posts e peus ab sa màrfega, matalaf e traveser qui és en la cambreta que trau porta en lo planell de mitja escala de casa mia, e un parrell de llançols de lli del dit llit e un parrell de llançols de estopa, una flaçada mitjancera e un coxí chich dels que yo ampre e un dels còfrens llandats que són en casa mia e una taula de pi per a menjar que tinch en lo menjador e una vanoveta de les chiques. E prech·lo que aiude als meus marmessors en la executió de la mia voluntat.

Item leix a la dona na Jacmeta dessus dita la qual a present serveix casa mia çò que li serà degut de soldada si res li deuré, e ultra allò vull que li sien donats de gratia dohents *solidos*

Item leix al dit Peret Mas qui està en casa mia dohents *solidos* de moneda de reals de València

Item leix an Andreu Çabater colteller Cent *solidos* per amor de Déu

Item leix al honorable mossèn Bernat de Bellpuig prevere beneficiat en Sant Martí L *solidos*

Item leix al honorable mossèn Andreu [carer] prevere beneficiat en Sancta Caterina L *solidos*

Item leix a mossèn Pere Cerquos prevere beneficiat en Sent Joan Cinquanta *solidos*

Item leix a mossèn Joan Cucalo prevere L *solidos*

Item leix a madona Celestina muller del honorable en Luis Berenguer L *solidos*

Item leix a madona Ramoneta muller del honorable mossèn Jacme Amigo cavaller Cinquanta *solidos*

Item leix a na Violant muller d'en Nadal Mediona Cent *solidos*

Item leix a na Clara Figueres costurera filla de la dita na Mediona L *solidos*

Item leix a la dita na Francesca muller de mestre Coli pellicer L *solidos*

Item leix a la dita na Angelina dida de mon germà dohents *solidos*

Item leix a ma comare na Anthonia muller d'en Francesch Ferragut baxador Cent *solidos*, E si lladonchs no viurà vull que sien donats a son pare

Item leix al dit en Goçalbo Sarrià pintor cinquanta *solidos*

Item leix al confessor qui los derrers dies o en la mia fi me confessarà Cinquanta *solidos*

Item confés que na Joana Blanch dessús dita ti [sic] en casa mia algunes robes sues, çò és cofre llit e altres coses les quals yo entench lexar mencionades de la mia mà e en cas que non fet tal mentió vull que li sien donades, e si de algunes coses dubtaran mos marmessors ésser de aquella vull que stiguen al dit de aquella. E declare que la dita na Joana me deu tresmília *solidos* per la raó continguda en una carta d'aquella feta en poder del notari deiús scrit. E vull que los dits tresmília *solidos* no li sien demanats en sa vida, Mas après obte de aquella vull que sien exhigits per los dits meus marmessors. Vull encara que de la quantitat anual que yo dessús he llexat a Sor Clara Garcia, germana mia, sien donats a la dita na Joana cascun any de sa vida Cinquanta *solidos* en ajuda de sos aliments.

Item leix a la dita Sor Clara un saltiri scrit en pergamins de letra formada en lengua valenciana o catalana e un crucifixi de fust e una verònica de Jesuchrist.

Item vull que lo dit Jacme, marmessor e germà meu, faça çò que li plaurà del libre apel·lat Suma de Collationis e dels altres libres dels quals no hauré fet specials legats. E vul que los altres marmessors ne facen çò que lo dit frare Jacme los dirà, E si lo dit frare Jacme no·ls ho dirà vull que facen çò que trobaran en un memorial que propose fer de la mia mà.

Item leix a la venerable religiosa Sor ~~clara~~ Úrsola Corts, cosina germana de madona mare, monja del monestir de Senta Maria Magdalena Mil *solidos*

Item leix al honorable en Pere Jordà cosin germà meu tresmília *solidos* si lladonchs viurà, e sino viurà que sien de sos fills

Item leix a la filla del honorable en Francesch Jordà, en cas, temps e ajuda de son matrimoni, Mil *solidos*

Item leix a la honorable Madona Úrsola muller del honorable mossèn Francesch Sarcola cosina germana meua Cent *solidos*

Item leix a la Noble na Francina muller del noble mossèn Gilabert Centelles neboda mia Cent *solidos*

Item leix a la honorable madona Violant muller del honorable mossèn Francesch Sarcola quondam nebot meu Cent *solidos*

Item leix al honorable en Franci Sarcola, Senyor de Exerica, nebot meu e a sos germans nebots meus a cascú de aquells qui llandonchs viuran cens *solidos*

Item leix a la honorable na Damiata muller del honorable en Simó Sist cosina mia *Cent solidos*¹⁶⁹⁰, e si no viurà a sos fills

Item leix als fills d'en Bonanat Ferriol, veí quondam de Nules fill d'en Garcia Ferriol cosin germà de mon pare Mil *solidos*, o als descendents de aquell dit en Bonanat

Item leix als fills den Francesc Ferriol fill quondam del dit en Garcia Ferriol Mil *solidos*, o als descendents del dit en Francesch

Item leix an Pere Ferriol fill del dit en Garcia, o als descendents del dit en Pere, Mil *solidos*

Item leix als fills den Jacme Ferriol quondam fill del dit en Garcia mil *solidos*, o als descendents del dit en Jacme

Item leix a la capella de Sent Bernat de la Seu de la qual so beneficiat un càlzer d'argent daurat ab sa patena d'argent daurat ab senyals de Çanou e Garcia, en lo peu esmalts en lo peu [sic] del càlzer ab ymatges, los smalts de la Pietat e de la Verge Maria e de Sent Bernat, lo qual perpetualment sia conservat en servey de la dita capella

Item vull que sia fet e lliurat a la dita capella de Sen Bernat de la Seu un misal per al qual a fer lexe CCC *solidos* si yo no'l hauré fet en ma vida, e si fet lo hauré vull que sia donat a la dita capella e alli conservat, axí com lo dit calze. E vull que los meus marmessors se [per...] en venen lo Missal Vell que a present és en la dita capella e lo preu com meresquen en la execució de ma voluntat

Item, leix dohents *solidos* a fer una casulla, camís, amit, maniple, cenyil e stola ab senyals en les spatles de la casulla brodats, un de Çanou e *altre*¹⁶⁹¹ e de Garcia semblants dels senyals que són en lo calze

Item vull que si yo en ma vida no hauré fet sia feta una caxeta per a set ciris semblant de la caixeta que ia és en lo cor de la Seu per als set ciris que En Bernat Çanou besavi meu instituhí que cremassen quant se canta la Salve Regina après completes. E vull que la dita caixeta que serà ara nova feta sia pintada o que y sien

¹⁶⁹⁰ Sobrescrito.

¹⁶⁹¹ Sobrescrito.

pintats senyals de Çanou, E que sia mesa en lo dit cor en loch de aquella q·y és com sia massa vella.

Item vull e man que sia feta una taula de fusta obrada e en aquella sia pintada la ymatge de Senta Maria Egipciaca ab la història de la sua mort axí com la història que és en lo drap deiús mencionat, e sia feta un palm major que lo drap que està prop la capella de Santa Maria de Esperança en un pilar de la Seu, e que la dita taula que sia ben daurada e acabada de colors, e axí acabada sia lliurada a la Seu e posada allí on està lo dit drap. E prech los senyors de Capítol que lo dit drap donen a Sancta Caterina, o als dits marmessors que aquell donen a la ecclesia parroquial de Sancta Caterina, com açò desige per ma devoció. E vull que sia feta una cortina per a cobrir la dita taula.

Item vull que sia acabada una de les dues capelletes començades en lo monestir de Vall de Christ, de la qual ja he ja parlat ab lo prior e ab frare Guillem Jordà, e que·y sia fet un retaule sots invocació de Sent Andreu e de Senta Ursola e de Sancta Maria Egipciaca segons una traça que yo ne fet.

Item vull que sia fet calze ab sa patena d'argent de pes de dos marchs daurat dintre ab senyals de Jordà e de Garcia, e un misal de valor de deu lliures e un retaule de cost ~~de cost~~ o valor de setanta cinch lliures poch més o menys ab la història del Sant Esperit sots invocació del qual és instituhida la capella de mon avi En Pere Jorda en la dita ecclesia de Sancta Caterina. E vull que los dits calze, patena e misal e retaule sien lliurats a la dita capella e en servitut de aquella perpetualment *conservats. E per conservació de los dits calze, patena e misal, vull que los obres¹⁶⁹²* de Sancta Caterina comanen ab bona fermança los dits calze e patena e misal al beneficiat de la dita capella cascuna vegada que·s convendrà mudar benefici, lo qual *beneficiat¹⁶⁹³* e fermança asseguren los C dits calze, patena e missal e prometen tornar aquell als dits obrers, per çò que aquells los puxen comanar al beneficiat qui vendrà après.

Item leix a cascú dels marmessors qui ab efecte entendran en la execució de la mia última voluntat vint e cinch lliures per remuneració de llurs treballs, Exceptat lo dit frare Jacme Garcia, germà meu, al qual no entench fer alguna pertuniaria [sic] remuneració.

¹⁶⁹² Sobrescrito.

¹⁶⁹³ Sobrescrito.

Item leix a la capella de Sanct Joachim e Sancta Anna que és en la parroquial ecclesia de Sent Marti dos draps de peus vermells que tinch ab senyals de Garcia e de Jordà, e tres bancals vermells que tinch ab senyal de Garcia, los quals draps de peus e bancals vull que sien comanats a la dita sor Clara Garcia, e après obte de aquella a la dona Celestina muller d'en Luis Berenguer, e a sos fills e successors qui volran allí sepultura que tinguen e conserven los dits draps e bancals e aquells que traguen e posen en la dita capella lo dia de Tots Sants e l'endemà sobre lo vas, e les festes condecents ornem la dita capella dels dits draps e ~~blanchs~~ bancals. E si los dits Na Celestina [e los seus] no tendran e conservaran [l]os dits drap[s] e bancals o no·ls trauran sobre lo vas e no ornaran de aquells la dita capella vull, que los dits draps e bancals sien lliurats als obrers de la ecclesia de Sent Martí [per a la] dita capella e per a la dita ecclesia.

Item com madona Eliesen muller quondam den Bernat Çanou besavia mia, a la qual yo he succehit per mitjà de mon pare ...ga dispost que aquells XIII *solidos* censals que a present fa en Francesch Tamarit, seder, per raó de unes cases situades en la parròquia de Sent Andreu confrontades ab alberch de la muller d'en Pere ...fibla e ab alberch d'en Guillem Belluga, convers, en les spatles ab cases e ort d'en Nicolau Alegre e ab carrera pública, sien destribuits en pa, candeles e oferta e altres almoynes sobre lo carner de aquella, lo qual és en la entrada del monestir de preycadors a mà esquerra ab senyal de Çanou e [*hueco*]. E no sia ma intenció de lezar persona que haya títol de universal successió mia, la qual persona pogués executar la disposició de la dita na Eliesen, E actés que en Ferrando Garcia quondam pare meu fou confrare de la loable Almoyna de les Òrfenes, e hac [...] sperança en los confreres de aquella, prech charitativament los honorables confreres qui per temps seran de la dita almoyna que·ls plàcia acceptar que lo maiordom [...] per sí o son procurador demane, exegescha e reba les pensions del dit censal e ministre la directa senyoria del dit alberch, e cascun any, de la pensió dels dits XIII *solidos*, distribuesca la mitat en pa, cera e oferta sobre lo dit vas, e de la restant mitat satisfet al [procurador] retinga çò quan sobrarà en usos de la Almoyna de les Òrfenes. E si e quant se esdeventrà que·y acòrrega algun Luïsmo de aquell, farà celebrar set misses e lo que sobrarà del dit Luïsmo convertesca en usos de la dita almoyna ~~de les orfenes~~ com açò crega ésser assats conforme a la disposició de la dita testadora e de mon pare.

Item leix al dit Mossèn Bernat Garcia Mil e cinchcents *solidos* ultra los cinchcents *solidos* que dessús he lexat com a marmessor, e prech lo que de açò se contente per tot lo que ha fet e farà per mi en vida e en la execució de la mia voluntat, e la qual spere que pendrà maior treball que los altres marmessors.

Item leix al dit mossèn Bernat un libre apel·lat la Bartolina de vida sua, e après vull que sia donat lo dit libre al monestir de Vall de Christ e allí conservat a servey dels monges.

Item leix al dit mossèn Bernat Garcia lo Flors Sanctorum que ja té, lo qual vul que sia seu.

Item leix al dit Micer Jacme Garcia ultra çò que dessús li he lexat cinchcents *solidos*
Item leix a n Joan Rexach pintor e a n Bonora il·luminador dessús dits los papers e altres *mostres*¹⁶⁹⁴ que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de ~~carrech~~ coure e de ges o guix e de ceres, E vull que sien partides entre aquells segons que yo *entench*¹⁶⁹⁵ lexar en un memorial de mà mia.

E los dits llegats vull ésser pagats entregament [sic] e no vull que de aquells sia res disminuït ne detret per falsidia. E de açò que sobrarà dels preus de mos béns e drets, fetes les dites coses, e axí mateix de les quantitats dessús lexades que no poran aver lo dit efecte per caducació [vel alia] vull ésser fetes tres eguals parts, de les quals la una sia distribuïda en fer dir misses servant tant com posible sia en aquelles çò que dessús he ordenat sobre les misses de les quals dessús he dispost, axí de oficis com de Nombre, segons més o menys e persones e lochs, E l'altra terça part sia dels parents meus de la vila de Nules, E l'altra terça part sia dels parents meus de la ciutat de València distribuïdores les propres dites dues terces entre los dits parents, donant a uns molt e altres poch e a altres no res, segons als dits marmessors o dos de aquells semblarà fahedor actesa paupertat, Com sia mia intenció que's hagen los parents pus pobres e que de la dita pobrea non conge sinó los dits marmessors o los dos de aquells, e en cars que aquells en la dita conexença erren, no vull que sia reduhit a altre àrbitre mas la conexença o arbitració de aquells en aquest cas vulle esser hauda per veritat. E açò entench axí de la distribució de la part lexada als de Nules com de la part lexada als de València [Exhibesch] ésser disminuït dels legats per dret de falsidia.

¹⁶⁹⁴ Sobrescrito.

¹⁶⁹⁵ Sobrescrito.

Item com l'honrat en Bernat Çanou quondam ciutadà de València ~~sots invocació~~ besavi meu haja instituhit un benifet en la Seu de València sots invocació de Sent Bernat e ara volgut que·l iuspatronat del dit benifet sia dels pus proïsmes de aquell, E com lo iuspatronat del dit benifet haia pertanga al dit mon pare e a mi e a mos frares, declare a tot efecte que puxa aprofitar que los pus proïsmes après mi e mos frares del dit instituhidor que yo se huy són lo discret Mossèn Joan Çanou prevere e en Christòfol Çanou, germà del dit Mossèn Joan, e los fills d'en Andreu Çanou e d'en Joan Çanou quondam, fusters. Derrera ment vull e ordene que los dits llegataris e persones a les quals dessús en qualsevol de les dites maneres he lexat de mos béns e drets no moguen, ne facen, ne donen directament ne ni directa, de dret ne de fet, qüestió, demanda ne altre impediment als dits meus marmessors ne a algun de aquells en los meus béns ne en la Execució del meu testament e de la mia última voluntat prenent haver dret algú contra mi o mos béns e drets o demanants seguretats per los llegats ne alia. E si contra açò serà fet [...] revoque qualsevol lexa e lexats per mi a qualsevol dels contrafahents fetes, E vull que no li sien pagades e si pagades li seran sia tengut restituhir tot çò qui haurà rebut. Aquest es lo meu darrer testament de la mia última voluntat, lo qual vull que valga per dret de testament, e si no val per dret de testament vull que valga per dret de codicils e o per aquell dret de última voluntat que mils valer puxa.

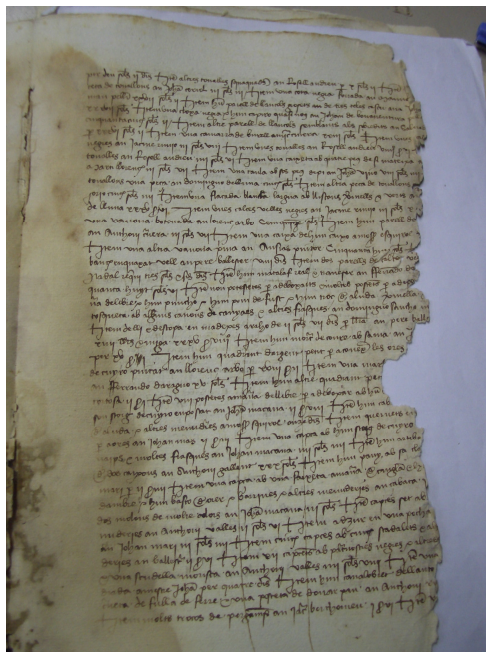
Açò fou fet en València lo dehen dita de Juny del any de la Nativitat de Nostre Senyor Mil quatrecent cinquanta. Senyal de mi N'Andreu Garcia, testador dessús qui les dites coses lloe disponch e ordene.

Testimonis foren a la confectió del dit testament apellats, per lo testador pregats, lo discret en Luis Torres notari e Salvador Scrivà argenter, e Vicent [Pedros] scrivent, commorants en València, qui interrogats digueren que conexeren lo dit testador, lo qual yo Ambròs Alegret notari a açò apellat coneguí.

En après

INVENTARIO DE ANDREU GARCIA

*Los hiatos en la transcripción son frecuentes a consecuencia del mal estado del documento.



APPV, n°1107, Ambrosi Alegret

Die Lune XIII Novembris anno a Nativitate Domini MCCCCLII^o

Com los marmessors e generals administradors de fur e raó sien tenguts fer Inventari dels béns e drets a sa administració pertanyents, Nosaltres en Jacme Garcia doctor en leys e [...] Bernat Garcia e en Joan Cuqualo, preveres e en Luis Berenguer, mercader, marmessors execudors del testament e última voluntat de l'honorable mossèn Andreu Garcia, prevere beneficiat quondam en la Seu de València, en absència del Reverent frare Jacme Garcia de l'orde [...] observança dels frares menors, commarmessor nostre scrit en lo testament del dit [...] Andreu, com a present no sia en lo Regne de València segons del nostre poder consta per lo derrer testament del dit mossèn Andreu fet en València a deu de Juny MCCCCL e publicat en lo dia present, e deius scrit en poder del notari deius scrit, permés lo senyal de la Sancta Creu, present l'honrat en Ramon Berenguer, un dels marmessors en [...] de substitució o surrogatió scrits en lo dit testament, e presents

los domèstichs e [...]ars del dit quondam mossèn Andreu, e alguns parents del dit mossèn Andreu, e molt [...]tres persones que saben e versemblantment deven saber en los béns mobles de casa [...] e en altres facultats de aquell, fem e ordenam Inventari e repertori [...] a la dita marmessoria e executió pertanyents.

E primerament tro[...] lo qual lo dit mossèn Andreu mentres vivia habitava e finà sos dies les coses [...] Çò és **en una cambra del dit alberch en la qual aquell en sos derrers dies dormi** [...] llit de cinch posts de pi de deu palms de larch ab sos peus, Màrfega e matalaf [...] cortines de lli groset de casa ab son bastiment e cordes.

Item una caixa de [...] davant lo dit llit

Item una petita caxeta de noguer baxeta e ha de [...] alna

Item un artibanch de tres caxons de pi

Item altra caixa ab dos [...]

Item altra caixa de noguer de sis palms de larch cuberta de tela vermella

Item un troç de pedra de moldre colors ab un petit moló de largària de [...]

Item altre trocet de pedra de moldre colors de largària de un palm

Item [...] posts de pi de dos palms cascú poch mes o menys

Item una post de largària [...] o poch menys en la qual és clavat un pergami scrit squinçat en moltes [...]

Item un pergami scrit en moltes parts de aquell a manera de corondelles [...] que fos per a clavar en una post

Item en dues cabres un punchó, tres [...] e algunes frasques de no alguna valor o poca

Item un fogueret [...] ab un petit sclavo

Item un petit libre en pergamins intitulat a[...] de divinis docmatibus e en la cuberta de aquell és scrit d'en Pere Ribera [...] altre libre pus petit intitulat recomandatio de Sanct ¿Ancelm?

Item un [...] en paper antich de forma de quatre cartes intitulat libre de miseria hum[...] condicionis editus a Lotaris e en la cuberta és scrit d'en Pere Ribera notari

Item un caxó de pí de lach de dos palms e mig

Item una caixa de pí [...] de largària de VIII pals

Item una caxeta de pí de largària de VI palms ab quatre peus de sí mateixa

Item un caxó baixet de largària de tres palms e ample dos palms

Item un caxonet petit de relotge

- Item [...] una taula de pí vella ab frontisses ab sos peus
- Item un banc a manera de un petit scabell
- Item dos scabells verts porprats
- Item una prempseta de largària de palm e mig e poch més
- Item un feristol baixet
- Item una pedra marbre de largària de palm e mig poch més e de [...] una mà ab dos vesos de letres en aquella sculpides
- Item una petita acheta [sic] de largària [...] de dos palms e mig
- Item altra acha [sic] de largària lo mànech de una alna
- Item [...] bochaca de cànem vermell de tres boses
- Item un canalobre de lautó e un canalobre de ferre e altre petit de coure
- Item un petit crucifixi e una petita cortina
- Item un capell de sol vell de palma
- Item un pom de vidre
- Item un altre canalobre de lautó
- Item un bacinet petit de lautó
- Item la ymatge de la Verge Maria ab lo Fill al braç en drap deboxada
- Item una taula de fust on pintada la ymatge [...] Verge Maria ab lo Fill al braç
- Item un oratoriet de fusta en que [...] la ymatge de la Verge Maria embotida
- Item un drap de pintura en que [...] de Jesuchrist de peus e la Verge Maria a la una part e Sanct Joan [...]
- Item una algavera vermella de cuyro
- Item dues tovalletes de re[...] una stora de junch vella
- Item altra estora despart
- Item dins [...] capça un moló de porfi de moldre colors
- Item qiernets en paper scrits de [...] en plà
- Item un coxí çò és posteta en cuyro per a tallar or
- Item un [...] de llargària poch més de dos palms en la cuberta del qual havia forat a manera de [...]gerra, en lo pany del qual se mostren les dents de la clau que són romases de part de dins, e per çò fou despanyada e foren trobats dins aquella un libre de paper ligat ab un fil de cànem e un [...] intitulat libre de compte dels pebordres e mostras en la cuberta [...] era de aquell que era stada cosida ab aluda que·y devia haver laç per al dit [...] en los cuyros los quals era cosit lo dit libre que·y

ha hagut altres qüerns cosits [...] primera carta és scrit Memoria lo primer dia de Novembre any MCCCCXXX[...] de la Governació e dins les dites cubertes ha un qüern que's mostra ésser stat cosit la [...] comença any XXXV compte de la prepositura de deembre de mossèn Guillem Siscar pabordre de aquella [...] papers posats en una àpoca intitulada feta per en Bernat Çanou mercader procurador dels [...] de Barcelona a mossèn Guillem Castelló.

Item altre libre de paper de quatre cartes [...] de mossèn Guillem Castelló intitulat any MCCCCXVIII fins en quaranta

Item [...] de forma de quatre cartes intitulat de mossèn Guillem Castelló

Item tres altres libres [...] del dit mossèn Guillem

Item altre libre de forma de quatre cartes intitulat [...] cuberta libre de compte de Francina e dins es intitulat libre dels fets de mossèn Pere [...] scrit en poques cartes e dos petits librets memorials

Item set proces[...] los cinch dels marmessors d'en Francesch Castelló contra en Guillem Francesch Porta [...] contra en Pere Bosch e la hu del capítol contra en Guillem

Porta e l'altre de l'hereu de mossèn Guillem Castelló contra micer Nicolau Figuerola

E com nosaltres en Joan Cucalo [...] en Luis Berenguer, marmessors dessus dits, haviam deliberat ab voluntat e co[...] de vosaltres honorables micer Jacme Garcia e mossèn Bernat Garcia marmessors dessus [...] o principalment per disposició del dit testador acompanyar lo cos e aquells qui iram ab lo cos del dit mossèn Andreu, e no és stada ne és nostra intenció que per çò cesse [...] la continuació del inventari començat per tal e per que axí'ns plau, com creguam procehir de la voluntat del dit defunt, fem, constituhim e ordenam procuradors en lo dit nom nostres a vosaltres micer Jacme Garcia e mossèn Bernat Garcia dessus dits e cascú de vosaltres per lo tot, en axí que la condició del primer ocupant no sia [...] Mas çò que per vosaltres és e serà començat puixa ésser per vosaltres o altre de vosaltres en loch de cascú de nosaltres ésser continuat e duyt a execució ab efecte a continuar lo dit inventari e a tots e sengles actes fets negocis e coses de la dita marmessoria e d'aquella fer cartes e altres actes axí com qualsevol de nosaltres [...] fer poria si present fos. E prometent en lo dit nom haver fermes e agradables totes e sengles coses que per qualsevol de vosaltres en sobre la execució de la última voluntat del dit mossèn

Andreu seran fetes e aquelles no revoquaran per alguna via, causa, manera o raó [...] obligació dels béns de la dita marmessoria.

Senyal de mi Joan Ququalo, Senyal de mi Luis Berenguer, marmessors dessús dits qui les dites coses lloam, atorgam e confermam, presents testimonis a açò apellats lo discret en Luis Torres notari e Jacme Besaldú, residents en València

E nosaltres en Jacme Garcia e en Bernat Garcia [...]dits e procuradors dels dits conarmessors continuants lo dit inventari con[...] dels familiars de la dita casa o del testimonis deiús scrits trobam en la dita cambra [...] la dita primera caixeta les coses següents:

Primo un procés [...] en poder d'en Joan Martineç entre lo dit mossèn Andreu contra n'Arnau Boy e altres davant en Joan Çaposa pri[...]piat en lany MCCCCXXXIII

Item dos altres processos actuats entre les dites parts[...] d'en Luis Torres

Item dos altres processets de coses antigues que paren de poch efecte [...]

Item una capsà, e dins aquella un procés de forma de full e altre de [...] poca ab uns memorial

Item en un qüernet memorial de les obres de casa [...] un qüernet lligat ab una carta de difinició del testament de na Joana [...], e lo qüernet és intitulat de la marmessoria de Madona Joana climent [...] un petit qüernet intitulat compte de mossèn Joan Felip

Item un plech [...]pers lligat intitulat per ànima de Gaspar

Item dues cartes de procura [...] per frare Joan de Nea

Item una carta intitulada de indepnitat feta [...] Riudaura per en Berthomeu Cases e un plech de cartes e processos en lo scri[...] en lo qual es scrit d'en Riudaura e ab aquelles està lligada la dita carta [...]

Item dins la dita caixa de dos caixons fon trobat lo que [...]

Primo un bolich de draps

Item [...] en un bolich lligat ab un senyal de lli en lo qual era cosit un albara que [...] que és de la capella de Sanct Bernat

Item una correga de vell marí que és [...] cartoixa forrada de cànem

Item una casulla de cendrat cendros forrada de [...] groga plegada ab dues línees blanques en una telera de lí oldana lligada ab un fil de cànem, en lo qual era lligat un albarà

- Item una casulla ab creu vermella e un camitç que estan ligats ab una simolça
- Item una línea e tres mocadors
- Item un sobrepelliç de lli prim
- Item cinch mocadors lligats ab un [...]
- Item un sobrepelliç de lli molt prim de tela d'olanda embolicat en un drap [...]
- Item un altre cenyil
- Item una forradura de casulla de cotonina domàs [...] vermella
- Item tres líneas embolicades en un trocet de drap e lligades ab un fil en lo qual era ligat un albarà [...] que era de la capella de sanct Juachim e de sancta Anna que està en sanct Martí
- Item fresadura vella que p[...] sia stada llevada de alguna casula
- Item un trocet de drap de seda de drap de Espanya que ha dos palms de larch e poch més de dos palms d'ample e ab aquell dos [...] trocets plegats en un cendal vert
- Item huyt camises e set panyos e nou mocadors e dues cubertes de coxí
- Item tres parells de calces de cordellat velles negres
- Item en la caixa de tres caixons fon trobat ço que's segueix
- Primo un petit libre en paper scrit ab cubertes de pergami intitulat Anricus de Asia
- Item alguns quèrns scrits en paper en forma de full cosits en una cuberta de pergami on se mostren formes de lletres e ab aquelles complegats molts papers e quèrnets, los quals no són de alguna valor
- Item en una cuberta de pergami són ligats diverses papers e és scrit en la dita [...] opera devotionis
- Item en una carta intitulada difinitio de Joan [...] són plegats e ligats alguns papers
- Item un libre de forma de quatre [...] de triplia via segons mestre Dionís
- Item una àpoca intitulada de madona Yolant Sarsola a mossèn Andreu sobre certes robes e goyes e ab aquella plegats molts papers
- Item dos quèrnets cosits en pergami intitulats suma [...] retorices
- Item altre quèrnet axí mateix intitulat de retorica
- Item un [...] intitulat de meditatione
- Item un Boeci De Consolacio en pla en paper vell [...]
- Item un libre de receptes per a pintors de diverses colors intitulat [...] de receptes
- Item altres papers cosits e altres ligats, de molt poca valor

[...] trosos de aluda blanca

Item un vestiment de beguina vell per açotar

[...] una carta intitulada testament de madona Ysabel muller d'en Galceran [...] e ab aquella altra carta intitulada difinició del dit testament ligades

[...]un quïern intitulat marmessoria de madona Ysabel

Item testament de [...]na Úrsola, muller del honorable Ferrando Garcia rebut per en Luis Guarau [...] de Novembre any XXVIII

Item testament, inventari, difinició de [...] madona Gostança Aguilar, lligats ab un quïernet de la marmessoria [...]

Item tres cartes lligades emsemps les quals se mostren pertànyer al [...] d'en Pere Jordà de Sancta Caterina ligades ab una bosa en lo qual [...] carta sagellada ab sagell pendent en vetes reals

Item un libret molt [...] en lo qual és escrita la missa de la Verge Maria e altres oracions e salms

Item cartes rollades sobre les quals és escrit cartes de madona Mediona

Item un [...] de la marmessoria de mossèn Joan Sentlis contra n'Arnau Cervera

Item testament, inventari, e altres scriptures fahents per la marmessoria de mossèn Joan Sentlis [...] ab aquelles és ligat un saquet ab albarans fahents per la dita marmessoria

Item un libre de la dita marmessoria e ab aquell la difinició e algunes àpoques e aquell altre libre de forma de quatre cartes full doblegat per larch intitulat Manual de la marmessoria

Item una carta intitulada testament de madona Joana Climent

Item un plech de paper intitulat compte de madona Celestina Berenguer de les ànimes de Miquel e Bonafonat Berenguer

Item tres cartes lligades emsemps intitulades de una compra feta per en Miquel Garcia flaçader de l'alberch de sancta Creu, l'altre de XXXIII *solidos* IIII diners censals carregats per en Miquel Garcia, texidor, e sa muller a-n Pere Despuig, E l'altra de venda feta per en Jacme Bertran e sa muller a-n Jacme Muntanyana de una cafiçada de terra per preu de XIII lliures

Item dues apoques lligades ensemps dreçada la una a mossèn Andreu Garcia marmessor d'en Galceran Jordà

Item tres troços de una pedra

Item una capseta largueta, e en aquella un memorial de certes coses allí mencionades comanades a mossèn Andreu Garcia, e reconegudes algunes de les dites coses ab lo dit memorial e certificats de altres de les dites coses [...] que aquelles són en la casa de mossèn Andreu Garcia e que són vengudes en poder nostre

Item un libre de dos quèrns de paper cosits en un pergami intitulat en la primera carta de primer quèrn de albarans concessions de aquelles aquí lliurem [...] comançat a XV de agost any XXXXV e ha scriptures en les pri[...] solament e l·als ab paper blanch

Item un saquet de [...] amichs

Item dos sobrepelliços de llenç groset e una muça usada [...] plech de cartes intitulades de la marmessoria de na Joana blanch

Item una carta de difinició feta per lo honorable capítol de la Seu de València als marmessors [...] Francesch Compte alies Castelló

Item un libret ab cubertes de pergami intitulat de l'honorable Bernat Çanou

Item una carta rebuda e closa per en Luis Lopiç, en València lo derrer de abril any MCCCCIII continent que en Jacme [...] e sa muller na Ysabel veneren an Ferrando Garcia dohents *solidos* censales perpetuales

Item altra carta rebuda e closa per lo dit Luis Lopiç, a XXVII de novembre MCCCCIII, [...] que en Pere Nater e sa muller veneren al dit en Ferrando Garcia dohents cinquanta *solidos* censals perpetuals

Item un plech de cartes fahents per lo benefici instituhit per lo honorable en Ferrando Garcia pare del dit defunt

[...] una carta intitulada inventari dels béns de madona Junqueres e a[...] e scriptures fahents per la marmessoria de madona Junqueres

Item unes taules de vory cavades on són scolpides ymatges de la creu e del [...] e de alguns sants

Item una almatraca de cuyro e dins aquella CLVIII reals d'argent e huyt timbres e sis diners menuts

Item en lo caixo desús [...] libres e scriptures fahents per la marmessoria den Francesch Compte alies Castelló

Item en la caixa de largària de VIII palms foren trobats un drap de larch de tres palms poch més ab ymatges de homes e dones

Item altre drap en lo qual és pegat paper pintat de molta gent

Item altre drap de largària de dos palms e mig en lo qual és pintat una testa d'ome e pits

Item una carta rebuda e closa per en Ramon Ponç a XXVI de juny any MCCCCXXXVII [...] que na Llorença, muller d'en Vicent de Graus e altres veneren an Ferrando Garcia un alberch signat en la Argenteria e ab aquella són lligades altres cartes fahents per lo dit alberch

Item en la dita caixa de noguer cuberta de tela vermella clavada, la qual caixa era dins la dita cambra foren trobats cinch sachs de cànem e una bosa de cuyro blanch e en cascun dels dits sachs e bosa fon vist e trobat albarà que mostrava que la peccunia que era en los dits sachs e bosa era de la Gran Cartoixa e com fos gran nit e lo temps e la disposició de les persones no sofrissen còmodament que lladonchs la dita moneda fos comptada fon deliberat que los dits sachs e bosa fossen ligats e sobre la lligadura fossen sagellats e que l'endemà la dita peccunia fos reconeguda e comptada e fos conservada per a qui's pertanga e per çò les boques dels dits sachs e bosa [...] la dita peccunia e albarans foren lligades e sobre la lligadura sagellades ab lo sagell del dit quondam mossèn Andreu Garcia en cera blanca [...] un paperet sobre aquella posat e imprés en tal manera que sens rompre la dita lligadura dels dits sachs o bosa o destruir aquells la dita peccunia e los dits albarans no poden ésser de allí trets [...] los dits sachs e bosa axí lligats e sagellats prengué en mon poder yo dit Jacme Garcia

Açò fet en València lo XIII dia de novembre del any de la Nativitat de Nostre Senyor Mil quatrecentos [...]

Senyal de mi Jacme Garcia, Senyal de mi Bernat Garcia, marmessors [...] conarmessors dessus dits qui en los dits noms lo dit inventari començam [...] que no estarà per nosaltres de continuar e acabar aquell axí com se [...] testimonis foren presents a la confectió del dit inventari lo discret en Luis Torres notari, en Jacme Besaldú scrivent, e Jacme Ruvio student domèstich del dit mossèn Andreu commorants en València

E subsegüentment dimarts comptat quatorze dia del dit mes de novembre del dit any MCCCCLII convocats los dits en Luis Torres e en Jacme Besaldú testimonis

dessús dits los dits honorables micer Jacme Garcia e mossèn Bernat Garcia marmessors e procuradors del dits conarmessors de la última voluntat del dit mossèn Andreu Garcia, continuants lo dit inventari feren scriure en aquell çò que s segueix [...] Jacme Garcia e en Bernat Garcia marmessors dessús dits e procuradors del dits conarmessors de la última voluntat del dit mossèn Andreu Garcia, continuants lo dit inventari convocats a açò los notari e testimonis deiús scrits, confessaren e en veritat reconexeren que en los [...] sachs e bosa que en lo dia de hir per nosaltre en los dits noms foren trobats en la dita caixa de noguer cuberta de tela vermella, los quals sachs e bosa havem reconegut e fet [...] lligadures e sagells al mateix notari e testimonis qui veren aquells lligar e [...] estades trobades e comptades les quantitats de pecúnia deiús declarades ço es en [...] cinch sachs signat de O són estats trobats e comptats mil siscentes tres [...] d'or de moneda de València e un albarà del tenor següent: Ací ha a tres de setembre any MCCCCLI en timbres de pes e son de la gran Cartoixa sezemília cinchcents *solidos*, pagues de maig e de novembre any MCCCCXXXVIII

Encara fon trobat dins lo dit sach un petit saquet ab tanquador de fil blau e dins aquell set timbres e quatorze [...] timbres

E en altre dels dits cinch sachs signat de A són trobats mil trescents setenta timbres de la dita moneda e un albarà del tenor següent: Ací ha de la Gran Cartoixa en [...] a tres de setembre any MCCCCLI tretzemília setcents *solidos*

E en la dita bosa de cuyro blanch són trobats mil duhents cinquanta quatre timbres de la dita moneda e un albarà del tenor següents: en aquesta bosa ha de la Gran Cartoixa la paga de Novembre any MCCCCXXXVIII e restes que són per tot en timbres de pes dotzemília cinchcents quaranta *solidos* a quatre de decembre any MCCCCLI

E en altre dels dits cinch sachs signat [...] són trobats mil siscents cinquanta timbres de la dita moneda e un albarà del tenor següent: Ací ha de la Gran Cartoxa la paga de novembre any MCCCCXXXV rebuts per mans den Luis Belluga, cambiador, [...]huytmília dohents cinquanta *solidos*

E d'altra part hi és la paga del primer de maig any Mil CCCCXXXVI huytmília dohents cinquanta *solidos*

E en altre sach dels dits cinch són trobats vint timbres e quatremília setcents dos reals e mig d'argent de la dita moneda e un albarà del tenor següent: en aquest sach

gros ha de la gran cartoxa rebuts d'en Vicent Alegre la una partida de tresmília *solidos* rebuda axí de maig any MilCCCCXXXVII e l'altra de dosmília *solidos* que rebí a denou de març propassat són de la paga de novembre propassat e l'altra partida de XXI de març del dit any deguda [...] de novembre any dit per mans del dit en Vicent Alegre dos milia dohents cinquanta *solidos*

E en l'atre dels dits cinch sach signat de [...] són trobats quatremília setcents quaranta quatre reals d'argent e una peça dor de forma de mig florí en un paperet on era scrit quarterola està per mi per tres *solidos* e un albarà continent, a quatre de setembre any MCCCCLI són diners de la gran Cartoixa hi ha de restes iustament setmília cent [...] *solidos* un diner e comptada la dita moneda e reconeguts los dits albarans [...] la moneda cascuna en son sach e bosa on fou trobada e axí mateix foren tornats [...] en son sach e bosa on fou trobat e fon ligats cascú en la bosa ab fil de [...] ligadura sagellats ab un anell de Ambròs Alegret notari deiús scrit en cera vermella [...]

E los dits sach e bosa axí closos ligats e sagellats e la dita bosa lligada, tancada e sagellada foren llexats en poder de mi, dit Jacme Garcia, de voluntat de mi dit Bernat Garcia per conservar la dita moneda per a qui's pertanga e per çò yo dit Jacme Garcia restituiç aquella a qui's pertanga

Item confessam haver trobat en la dita caxa cuberta [...] dita tela vermella una carta rebuda per en Luis Guerau a XI de juliol an MCCCCXXV closa per en Joan Garcia continent que en Jacme Valença e sa muller veneren a na Úrsola, muller d'en Ferrando Garcia, cinchcents *solidos* [...] es lligada una altra carta sobre la qual és scrit aquesta carta ab les que [...] per raó de aquells cinchcents *solidos* de recens que fan en Jacme Valença e sa muller

Item altra carta rebuda e closa per en Matheu Steve a XXII de Març any mil CCCCXXXV intitulada difinició feta per madona Úrsola Sarsola a mossèn Andreu Garcia e dos qüernets intitulats compte de vendes que he fetes per ma cosina germana [...] Úrsola Sarsola

Item dues cartes lligades ensemps intitulada la una inventari feyt per en Ferrando Garcia curador condicionalment assignat als fills den Bernat Abelló E l'altra inventari feyt per en Jacme Ferrer curador assignat als fills den Bernat Abelló on se mostra desexida d'en Ferrando Garcia que són [...]

Item quatre cartes lligades ensemps intitulades la una de la compra del alberch d'en Pere Nater E l'altra quitament de nou *solidos* ab fadiga e luisme de Pere Nater E l'altra és tallada e intitulada de **XX** *solidos* censals que en Bernat Floris fahia an Bernat Blasco E l'altra de compra feta per en Berthomeu Floris, pellicer, del alberch d'en Pere Çamarqua

Item XVI cartes intitulades la superior de una part [...] donada entre mossèn Joan [...], senyor dels molins sobre la cèquia de Favara situats ab les heretats dela dita cèquia e la superior de la altra part és intitulada [...] donada per en Ramon Torra, mestre de molins, en la questió moguda a n Jacme de Valls per en Pere Dalguayra e en Pere de Pamies sobre lo regolf del molí e [...] que les altres cartes que són ab aquelles són pertanyents [...] al molí.

Item cinch cartes lligades ensemps la una de les quals és intitulada cartes d'en Jacme Castellar del censal que quita del tudor e curador dels fills d'en Blasco de Montagut e après és scrit aquestes cartes ab altres deu tenir en Ferrando Garcia a lo qual són venuts sobre lo dit alberch duhents *solidos* censals perpetuals

Item testament den Ferrando Garcia rebut e clos per N·Anthoni Pascual a XVIII de Maig any MCCCCXXIII

Item inventari dels béns del dit en Ferrando rebut e clos per lo dit notari

Item una carta intitulada donació feta per mossèn Jacme Garcia a sa mare rebuda per en Luis Guerau e closa per en Joan Garcia

Item altra carta intitulada inventari dels béns de la dita na Úrsola

Item huyt cartes lligades ensemps la primera de les quals és intitulada aquest plech de moltes [...] per la compra dels molins que yo he feta de mossèn Joan Gascó

Item tres cartes [...] fahents per los dits molins e sobre la primera és scrit dins aquest plech [...] del senyor Rey

Item altra carta com se poden fer los dits molins

Item [...] intitulada de quitament de **MD** *solidos* censales feta per en Pere Bou a mossèn Joan Gascó per **XXII M** *solidos*

Item altra carta intitulada quitament de **CLXX** *solidos* censales feta per na [...] de mossèn Pere Siscar a mossèn Joan Gascó

Item altra carta de quitament de [...] *solidos* feta per na Margualida, procuradriu de mossèn Bernat de Monsoriu

Item altra [...] quitament de CCC *solidos* censals feta per dona Maria de Lloria an Ferrando Garcia

Item [...] carta de quitament de cinchcents *solidos* fermada per na Guerandona Çafont procuradriu d'en Ramon Sentllir a mossèn Joan Gascó

Item altra carta de quitament [...] Mil *solidos* censals feta per en Miquel Bonet a mossèn Joan Gascó

Item altra carta feta [...] mossèn Joan Gascó a en Ferrando Garcia sobre los molins e censals de aquells

[...] altra carta intitulada de venda del casal dels molins feta per mossèn Joan [...] e sa muller an Ferrando Garcia

Item altra carta intitulada de [...] que mossèn Joan Gascó e altres veneren a dona Maria de Lloria

Item [...] altra de CLXX *solidos* censals que mossèn Joan Gascó e altres fan a micer Joan Brusca

Item [...] carta de CCCL *solidos* censals que na Castellana Gascó vené a n Pere Roca

Item altra carta de MD *solidos* censals que fan lo senyor e la universitat de Alcàntera [...]

Item altra carta intitulada de venda feta per en Pascual de Valls a n Andreu Gascó de la setena part de la terça part de molins de Favara

Item dues cartes fermades la una per consell de Alcàntera e l'altra per mossèn Manuel de Rupol senyor de Alcàntera

Item altra carta intitulada de cinchcents *solidos* censals lo quals la hereva d'en Rodrigo Llançol ha sobre Alcàntera

Item altra carta en la qual són scrits quatre[...] rebuts per en Luis Guerau lo primer fou rebut a denou de Giner any XXVI [...] a la muller e hereu d'en Ferrando Garcia

Item un plech de paper ab algunes cartes de pergami ligats intitulat compte de la marmessoria den Galceran Jordà, quondam draper

Item dues àpoques, la una XXXX lliures onze *solidos* altra de XXXIII lliures XII *solidos* VIII fahents per na Sarcola e un quèrn en un pergami intitulat comptes de rebudes e dates per fets de mossèn Sarcola e dins lo quèrn una carta intitulada difinitio feta per mossèn Sarcola a mossèn Andreu Garcia

- Item una capsula largueta intitulada en la cuberta [...] meus
- Item una carta intitulada difinitió d'en Joan Ivanyes e dins aquella un quèrnet de paper intitulat d'en Yvanyes
- Item altra carta [...] ques mostra [...] de la cort civil de actes allí fets principiats decimo kalendis Marci anno M^o CCCXXXVIII^o
- Item altra carta intitulada [...] e difinitio feta a·n Ferrando Garcia tudor d'en Joan Riudaura
- Item altra carta intitulada quitament de cinchcents *solidos* censals que fahia en Ferrando Garcia a·n Joan Ponç
- Item altra carta tallada dels cinchcents *solidos* censals que lo alberch d'en Ferrando Garcia fahia a·n Vicent Bordell
- Item altra carta intitulada carts nubcials pertanyen a na Úrsola, muller d'en Pere Jordà
- Item dues [...] lligades ensemps intitulades la una carta nubtial de na Ysabel muller d'en [...] l'altra intitulada de la dot que portà la dita na Ysabel
- Item altra absolutió feta per en Vicent Bordell a·n Ferrando Garcia
- Item altra carta intitulada [...] entre en Francesch Periç e en Ferrando Garcia
- Item altra carta intitulada de fi [...] per en Francesch Sunyer a·n Ferrando Garcia
- Item altra carta intitulada difinitió feta entre en Pere Marrades e en Ferrando Garcia
- Item àpoques dues, la una dreçada a na [...] d'en Ferrando Garcia de Sexanta lliures e altra de cent *solidos*
- Item altra àpoca [...] de mossèn Formos dreçada a mossèn Andreu Garcia de huytcentes lliures
- Item [...] antigues, les quals a nostre parer no freturen altra special menció
- Item un petit caxonet [...] de llargària de plam e mig e dins aquell les coses següents
- Primo un quèrnet [...] lo qual se mostra de la marmessoria de la marmessoria [sic] de la mare del dite mossèn Andreu e alguns altres memorial
- Item altre memorial de la marmessoria d'en Ferrando Garcia
- Item un libre de paper de la mà maior ab cubertes de cuyro vermell ab [...] e corruga vermelles ab un quèrnet de forma de full comú intitulat rubriquet [...] libre de MCCCLXXXVIII e lo dit libre comença ab lo nom gratia e benedictio [...] primera carta ab senyal A

Item un quèrnet de forma de quatre cartes intitulat d'en Bernat Vallseguer en la fin del qual se mostra scrit un albarà del dit en Bernat dictat a mossèn Andreu Garcia sots calendari de VII de juliol any CCCCXXX

Item un quèrn de paper de forma de full intitulat compte de la marmessoria d'en Pere Benencasa argenter

Item fora les dites caixes en la dita cambra un tapit molt vell de mol poca valor de larch de XII palms e d'ample sis palms

Item **en lo [...] del studi en lo apartament pus secret que es dins la dita cambra** confessam haver trobat çò que's segueix:

Primo un llibre de pergamins de forma poch menor de full comú ab cubertes de fust e cuyro vermell ab sobrevesta de cànem ab dos [...] de seda e fil d'or de Lucca ab caps d'argent e aneletes e cordonet vermells ab botó e floch als caps scrit de letra formada menuda lo qual es Blibia [sic]

Item una altra Blibia en pergamins en forma poch menor de full comú de paper de letra formada, no tant menuda com l'altra, ab cubertes de fust e la aluda blanca ab sobrevesta de aluda blanca, ab tanquadors de parche la hú vert e l'altre [cenat] ab flocadura vert als costats garnit de llautó

Item altre libre gros en pergamins de forma gran scrit de letra formada pus grosa que la de la Blibia dessus dita ab cubertes de fust e aluda blanca, ab quatre claus bollats de bolla grossa en cascuna cuberta, e un tanquador al mig de parche de filadiç de seda guarnit de lautó, lo qual libre és intitulat suma de [Ast]

Item altre libre en pergamins de forma maior del prop dit de letra formada pus groseta que del sobredit ab cubertes de fust e cuyro vermell e sobrevesta de aluda blanca ab quatre guafets e quatre escudets de llautó en correigs vermells intitulat prima pars repertori seu dictionari que continet literas a b c d e

Item altre libre consemblant al prop dit en forma letra e guarniment e intitulat en la cuberta secunda pars repertori seu dictionari que continet literas f g h i k l m n o tantum

Item [...] semblant al prop dit en pergamins letra e forma ab cubertes gafets e scu[...] prop dit salu que no ha sobrevesta e és guarnit ab claus collats fermats sobre [...] mostra's que fall dels dits claus e platons dos claus e tres platons de una cuberta [...] quatre claus e quatre platons d'altra e no ha títol en la cuberta e comença pactum pacisti [...] quod pactum e [...] lo tractat vinans regnans imperans

in festa [...] amen e après [...] explicit repertorium morale cum suis addicionibus et supplementis locis suis [...]

Item un libre en pergamins de letra formada nostrada apellat papari ab ymatges [...] de pintura en diverses parts ab cubertes de fust e aluda vermella ab dos scudets [...] gafets e sens correigs e en la primera cuberta és scrit aquest libre es del monestir e convent [...] Sant Sperit

Item un libre en pergamins de forma de quatre cartes lo full comú [...] scrit de[...] scolastica ab cubertes de fust e aluda vermella ab dos scudets e dos gua[...] correigs vermells lo qual comença Theodosius de vita Alexandri

Item un libre de [...] vell o antich cosit en cubertes de pergami e [...] de cuyro intitulat en la cuberta [...] sive salterium ordinatum per Reverendissimum Maestrum Eximeneç

Item un petit libre [...] de forma de huyt cartes full de documents de Maestre Francesch Eximeneç molt [...]

Item un libre en paper ab cubertes de pergami de forma de quatre cartes full [...] de cuyro vermell, botó e laç e és intitulat en la cuberta epologia [sic] pauperum

Item un libre de sermons dominical de Mestre Francesch Eximeneç

Item un libre en paper de forma de full ab cubertes de pergami, faxetes de cuyro e laç e botó, lo qual comença algunes singulars obres de libre apellat Christià fet per Mestre Francesch Eximeneç

Item un petit libre de forma molt petita, una partida en paper on comença lo ofici de morts, l'altra en pergami, que comença domine labia mea aperies del ofici de la Verge Maria e és lo dit libre de poch valor

Item quèrnets de paper quinternats de pergami de forma de les dites oretes de volum tant gros com les dites oretes

Item un libre de paper de forma de full intitulat Cercapou

Item un libre gros de forma de quatre cartes full cubertes de pergami, faixes de aluda, botons e laços de aluda, intitulat suma de vicis

Item altre libre en paper de forma de quatre cartes full ab cubertes de fust e aluda verda ab dos scudets de gafers estrets en parchos verts ab cinch claus bollats en cascuna cuberta salm de la [...] cuberta fall una bolleta intitulat libre de mestre Francesch Eximenez a la regna

Item un quèrnet de paper de forma de quatre cartes lo full ores de Sancta Maria

Item un petit libret en pergamins intitulat [...] expositi moraliter

Item un libre de gramatica apellat notes d'en Centelles

Item altre apellat la [...] de Mestre [...]

Item altre libre apellat formulari de letres

Item un libre en papir en forma de full comú [...] en pergamí ab cuberta de fust e aluda vert e dos scudets e dos gafets intitulat exposició de ordine misse compilat [...] Anglesio

Item un libret poch maior de forma de VIII cartes full intitulat de [...] ab cubertes de cuyro trencat

Item un libre en papir en forma de full apellat [manipulus clericorum] ab cubertes de fust o cuyro vermell ab dos scudets e dos gafets e parches de seda blanca e vermella

Item altre libre de letres

Item dos qüernets de papir [...] de pergamí intitulat lo primer de creure fermament en un sol déu

Item alguns qüerns cosits de alguns notables

Item altre libre de quatre qüernets de papir e comença un miracle de un mestre en Teologia

Item altre libre de cinch qüerns de papir de forma de full intitulat Angela de Fulguio

Item altre libre petit de forma en pergamins ab cubertes de fust de cuyro vermell intitulat vita Beati Francischi

Item altre libre de quatre qüernets de paper intitulat libellus de virginitate

Item dos qüerns de papir [...] forma de full intitulat Salteri [...]

Item altre qüern de papir [...] lo qüern ut prompte leuctis ad contemplandum etc

Item dos libres petits es hu [...] de mestre Gil e l'altre de gramàtica alies de retòrica

Item un qüern de paper intitulat de arte bene moriendi

Item altre libre de papir intitulat de natura angelica

Item un petit libret libret [sic] intitulat Speculum Uguonis

Item un libre de lògica que comença [...] Racionalis scientia ab cubertes de pergamí

Item dos mucetes negres velles

Item [...] caxonet plan e dins aquell algunes scriptures e memorials fahents per la marmessoria de na Junqueres

Item en [...] armari un libre de negocis del defunt en la [...] del qual se mostra començat any MCCCCXXVIII e dins aquell molts memorials

[...] en lo dit caixonet dos ganivets e un punchó en una bayna chica en [...] per a altre ganivet

Item una ungleta que par d'argent

Item vint diners de monedes falsos

Item, en un altre caixó, una bosa blanca e dins aquella vint reals d'argent, nou timbres e nou diners e un petit albaranet continent [...] almonedes dels béns den Goçalbo Pereç de Sarrià pintor

Item en un altre caixó un petit cabacet de ferres vells

Item un llibret petit de forma [...] incipit liber de secretis filosofie artis[...]

Item una caixeta de dos caixons petits e [...]dins aquells un canó de baynots daurat

Item tres pinces

Item sis culleretes d'argent e [...] aquelles un petit albarà plegades en un plech de drap e conte l'albarà aquestes sis culleretes són de madona Francisca de mestre Coli, pellicer, a mi compte de çò que deu [...] en lo marmol larch en cartes onze

Item una correga de [...] de seda vermella e blanca guarnida de cap e [civella] e tota sembrada de platons a la manera antiga e [...] aquella un albarà continent aquesta correga és penyora per [...] honorable senyora madona Yolant de Sarsola per los diners que li prestí per [...] de Exerica a mi compte en lo que [...] memorial meu

Item en l'altre caixó de la dita caixeta un bosot petit [...] XXII reals d'argent

Item un albarà sagellat de tres sagells del general de huytmília dohents cinquanta *solidos* en florins d'or comuns d'Aragó de pensió del primer dia de maig any MCCCCLII [...] del censal de la Gran Cartoixa, lo qual albarà prenguí yo Jacme Garcia dessús dit e tinch en mon poder

Item un sach stret blanch de cànem ab senyal de M e dins aquell Cinchcents [...] reals d'argent de moneda de València e sis timbres d'or de la dita moneda de València [...] e un albarà del tenor següent: Ací ha de la gran Cartoixa la paga de Mig any MCCCCLII de la fàbrica de la Església de Sogorb llevats CLXXI *solidos* per al subsior és ací la resta de de Mil *solidos* CCCCXXVIII *solidos*, lo qual fach e lo dit albarà ensemps ab lo dit albarà del general sagellat és en poder de mi micer Jacme

Item un relotge, ab son bastiment e contrapesos, lo qual fou mès dins un caixó de fust, lo qual caixó és ja dessús inventariat, lo qual relotge ab lo dit caixó és en poder de mi dit Jacme Garcia ab los dits bastiment e contrapesos

Item [...] fon trobada disapte propassat e comptada e closa [...] ab los albarans que ab aquella foren trobats mostrants aquella ésser de la Gran Cartoixa [...] lo honorable en Pere Jordà cosin germà del dit mossèn Andreu e los familiars de la [...] en poder de mi dit Jacme Garcia per lo dit mossèn Bernat Garcia, en nom de [...] del dit mossèn Andreu Garcia que fos conservada per a la Gran Cartoixa romanint [...] mossèn Andreu e als seus son dret [...] segons se mostra per carta lo dit dia feta en poder [...] deius scrit e per çò la dita peccúnia és en poder de mi dit Jacme Garcia

Item confés yo dit Jacme [...] que són en poder meu [espacio en blanco] libres dessús dits mencionats çò és [espacio en blanco]

[...] que aquells sien conservats per aquells de qui són e per aquells que y han dret de penyora o altre [...]

Item foren atrobats en lo dit retret tres scudets d'argent petits per a libre ab senyal de Garcia [...] una petita pedra garnida entorn de argent

Item una capseta petita de os

E les dites coses [...] inventariades confessam que romanen e són en la casa del dit mossèn Andreu en custodia de mi [...] Bernat Garcia [...] *exceptades aquelles de les quals dessus havem fet expressa menció que són en poder de mi [...] Garcia*¹⁶⁹⁶

E com sia vespre e sia nostra intenció no cessar de continuar lo present inventari proposam demà e après continuament entendre en aquell fin que sia acabat protestants que no estarà per nosaltres

Açò fou fet en València lo quatorze dia de novembre del dit any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCCLII

Senyal de mi Jacme Garcia, Senyal de mi Bernat Garcia, dessús dits qui en los dits noms lo present inventari continuam fer e [...] que no ha estat e starà per nosaltres de acabar aquell axí com se pertany

Testimonis presents a les dites coses en Jacme Besaldú, scrivent, e en Jacme Ruvio, studiant conmorants en València

¹⁶⁹⁶ En una nota al pie de la hoja.

En après dimecres ques comptava quinza dia del dit mes de novembre e any Mil quatrecents Cinquanta dos los dits honorables micer Jacme Garcia e mossèn Bernat Garcia, marmessors e procuradors dels dits marmessors de la última voluntat del dit mossèn Andreu Garcia feren scriure en aquell les coses següents:

Nosaltres en Jacme Garcia e en Bernat Garcia, marmessors e procuradors dels conarmessors de la última voluntat de mossèn Andreu Garcia, convocats a açò nós, notari e testimonis deiús escrits, confessam haver trobat en presència dels dits notari e testimonis **en lo dit apartament de la dita cambra** les coses següents:

Primerament un petit caixó de largària poch mes de palm e mig e d'amplària poch més d'un palm de [...] de una mà poch més o menys nou o huyt

Item molts trocets de draps encerats [...]

Item un rotle de fust ample de largària de dos palms e mig pintat

Item unes oretes de la [...] Maria de la menoritat e [ses sants] sotils

Item un trellat autèntich de una [...] donada [...] Cort Civil a instància d'en Vicent Desgraus e a requesta proposada en lany MCCCLIII calendis febreri

Item lo derrer pergami de una carta que's mostra per son calendari e subscriptió rebuda e closa per en Pere de Cardona, notari, en lo qual pergami après de la dita clàusula és continuada altra carta rebuda e closa per lo dit notari XVI calendis Madi anno domini MCCCLII

Item uns baynots ab ganivet e puncho e bossa e olleta e un canó de baynot ab dos punchonets, un de ferre e altre de llautó

Item dos ganivets en un correig [...] en sengles baynetes vermelles

Item altre petit canó de baynot e altre petit canó per [...] a manera de baynot

Item altres baynots de pintor

Item dos ganivets ab mànech [...] en una baina e altre ganivet

Item sis ganivets de temprar [...] e una alena en una capseta largueta ab molts ferres

Item un canalobre [...]

Item un calfador de ferre encaxat en fust

Item dues agulles saqueres

Item un martell e scarpres e tesores

Item un petit canalobret petit [sic] de llautó

Item [...] una capseta, cordonets, troços de fermes e anelletes de cordar de poca valor

- Item [...] una capseta petita pedres petites de cristal cinch
- Item un tancaador o scudet d'argent de libre e XII clavets per a clavar lo dit tancador d'argent e dos anellet[...] petites que paren de llautó
- Item veta feta a manera ques diu feta la correga de la Verge a [...] ab sos botons
- Item quatre troços de dos florins falsos
- Item una correga vella
- Item una capseta redona de noguer
- Item dues capsetes quadrades
- Item [...] capseta de boix ab pòlvora
- Item una carta de CCXIII *solidos* IIII diners censals [...] o general que foren d'en Luis Berenguer e après de madona Caterina Junqueres e après de mossèn Andreu Garcia segons és scrit en lo dos
- Item una carta de cases [...] per en Sancho Bernat e sa muller a'n Pere Claver, situades en la parròquia de sancta Caterina e ab aquella són plegades dues altres cartes fahents per les dites cases [...] prima faç aparia
- Item un armari de forma de taulell ab sis caxons corrediços
- Item tres llibres de quatre cartes full de pochà valor lo hu de [...] tramesa per [...] e los altres tractants de adventi antecristi
- Item en los caxons del dit armari molts memorialis letres missives privades albarans e una capseta redona petita pintada e una capseta quadrada largueta
- Item capses redones set
- Item quadrades onze
- Item larguetes romes als caps tres
- Item grafis per a deboxar un d'argent e cinch ab los caps d'argent dins un canó de baynot
- Item una cullereta de fust obrada de [...] a la coha
- Item quatre pinzells dins un canó de canya
- Item sis pinzells dins altre canó
- Item un salpaser de sedes [...] gran e altre chiquet
- Item en una tauleta cubertada una figura o ymatge cap e cos fins a davall [...] de dona
- Item dues postetes deboxades

Item una capseta quadrada e dins aquella una posteta on és pintada imatge de un Infant e rags provehints del cap çò és testa e pits e una mà

Item un libre de forma de full ligat e un paper ligat ab aquell de mà de mossèn Andreu Garcia és scrit Aquest libre de pintura e una myga ymatge en paper, de ploma de mà de Johannes, e les quatre [taules] ligat ab les testes pintades me prestà en Berenguer Mateu [...] pintor, germà d'en Jacme Mateu. És veritat que yo li prestí sis florins etc e ne cobrats los tres florins etc és intentió mia que lo dit libre sia tornat a son germà o als seus de qui és [...] etc

Item un stoyg de cuyro empremtat e dins aquell postetes primes de fust a manera de cartes de libre

Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta en la qual és pintada ymatge de cap coll e pits de dona e partida dels dits de les mans de aquella, molt bella, ab diadema

Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta ab pintura de ymatge de cap d'om ab caperó vestit de manto fronzit que's mostra fins als pits e partida dels dits de les mans

Item altra capseta quadrada e dins aquella dues postetes, en la una és pintada ymatge de cap e pits de hom vestit ab capuchó e fermall de perles [...] als pits, e altra pintura de cap e cos fins a la cinta e de una mà de dona

Item dues postetes juntes a manera de libre en la una de les quals és pintada ymatge de cap e pits de [...] vestit

Item altres dues postetes pus chiques juntes a manera de libre e en la una és [...] ymatge de un rey e altres entorn de aquella

Item una de toch negra

Item quatre taulettes juntes a manera de libre en les quals són pintades cinch ymatges de caps de homes una de cap [de dona]

Item tres taules juntes a manera de libre en la mygana dels quals son pintades ymatges [...] la una part de cap de Infant e en la altra de cap de vell

Item una altra pedra de toch [...]na quadrada ab un forat al cap ab un fil

Item una altra pedra de toch ampleta ab [...] al cap

Item dos salpasers e un mànech de salpaser

Item una bochacaa de canemaç blanch [...] quatre boses

Item altra bochaca de canemaç vermell de quatre boses vella e dins [...] algunes
scriptures

Item quatre culleretes d'argent

Item un cofret ferrat e [dins] aquell un gra gros de ambre e una faixeta a manera de
cingleta

Item una caixeta [...]

Item algra bochaca de canemaç vert de dos boses vella e dins aquelles guants [...] e
un parell mig usats

Item una cullereta de fust pintada ab lo manech de [...] petit

Item una capsa de fust pintada copada ab cubertor e dins aquella moltes frasques

Item una almatraca o bosa vella ab tancadors de seda e dins aquella reals [...] huytcents trenta hu e tres diners e un albarà e scriptura scrits de mà del dit mossèn Andreu del tenor següent: Déu lo compare en Garcia Ruvio e doní a ma comare sa muller per a la dida de son fill a nou de octubre any MCCCCLII cinquanta un *solidos* E après li doní axí del [...] per a la dita dida per [...] tres reals Item a quatre de novembre any MCCCCLII doní al dit en Garcia quaranta quatre reals Item a VIII del dit mes e any li doní al mateix treta reals a XVI de agost compte ab lo compare en Garcia Ruvio [fuster] any MCCCCLII e resta en poder meu de diners seus cinquanta nou lliures XV *solidos* VI diners [...] al comptar se trobara

Item a XXVIII de setembre me dóna deu lliures quatorze *solidos* [...] vista la dita scriptura, los dits micer Garcia a mossèn Bernat Garcia, marmessors e procuradors del conarmessors, delliberaren lliurar e lliuraren al dit en Garcia Ruvio allí present e acceptant e rebent en presència dels notari e testimonis la dita almatraca ab la dita moneda, havents per clar per la dita scriptura e aserció del dit en Garcia qui ja ans los havia demanada la dita peccunia, e la dita almatraca e peccúnia eren del dit en Garcia Ruvio

E yo en Garcia Ruvio confés a vosaltres dits marmessors que en presència dels notari e testimonis deiús scrits me haveu lliurada la dita almatraca ab la dita peccunia

Presentes foren per testimonis lo discret mossèn Joan Falcó, prevere, e en Jacme Ruvio, estudiante, e en Jacme Besaldú, scrivent, residents en València

Item fon trobat un saquet petit e dins aquell nou lliures deu *solidos* XI diners en reals e menuts e ultra aquells XI diners falsos e un albarà continent: aquests diners

són de la marmessoria del honorable en Francesch Compte alies Castelló e són hi après que haguí donarlo compte al honorable capítol segons que tinch compte [...] en un quèrn de paper de forma de full axí de dates com de rebudes per prechs e orde del dit capítol

Item altre saquet e dins aquel cent cinquanta *solidos* e un albara continent aquests CL *solidos* són per a la filla de na Peregrina, a la qual són promessos per mossèn Joan de Sentllirs, quondam prevere, com a òrfena en ajuda de son matrimoni, E axí ho recomana a mi Andreu Garcia, marmessor seu, e són notats en libre de la marmessoria en la primera carta de la marmessoria; si massa tardara covendrà ab sa voluntat e que li sia intimat que·ls donen a altri, E si no pren marit seran e [...] hi he promés per a la filla de na Yolant, muller quondam d'en Pere del Coy, qui és cosina germana de madona [...], muller quondam d'en Nicolau de Tornay, pellicer, e aquella vull que sien donats [...]

[...] un altre petit sacolí e dins aquell deu lliures onze *solidos* e un petit albarà continent [...] Març any MCCCCLII rebí del bedell trenta florins ço és setze lliures deu *solidos* e [...] per venda que he feta de la bartholonia que frare Jacme bertran me comanà que li [...] he li he donat per treballs nou *solidos* resta XVI lliures un *solido* e són del dit frare Jacme Bertran [...] cinch lliures deu *solidos* e ab lo dit albarà una [...] directa al dit mossèn Andreu [...] part del dit frare Jacme Bertran e en lo dos de aquella és scrit vos que done [...] *solidos* A pobres XXXVI *solidos* VIII diners A catius XXXVI *solidos* VIII diners A òrfenes XXXVI *solidos* [...]

Item un saquet e dins aquell dues dobles e XXXXVII timbres e XXXXIII [...] e mig d'argent e XVI diners menuts ab alguns memorialis que mostren [...] ésser de na Celestina muller den Luis Berenguer o dels frares menors de Alacant

Item en altre sacolí cent *solidos* ab albarà que los cinquanta [...] per a la filla de na Yolant Dalcoy debens de mossèn Bernat de Bellpuig e altres [...] *solidos* dels dits béns comanats per na Ysabel muller d'en Vicent Albert per obs de maridar sa filla

Item altre saquet e dins aquell vint lliures e un albarà [...] que lo dit mossèn Andreu los rebé del alaní de Serra per frare Joan de [...] de XXVII de Maig any MCCCCLII e dins lo dit saquet los altres saquets petits en un dels quals foren trobats sexanta nou reals e mig d'argent e sis diners menuts sens albarà e dins laltre sacolí foren trobats timbres CXXXXIII e un albarà del tenor següent: restes de diners que ha acomanats frare Joan de Nea és lo compte en un quèrn larch e en lo

mateix derrer sacolí un bosich de cuyro blanch en lo qual en lo qual foren trobats timbres trentahuyt e reals d'argent [...] e diners cinch e un albarà continent: Ací ha que s comana frare Joan de Nea resta dels comptes de mestre Vicent Climent a XXVII de Abril any MCCCCLII denou lliures quatre *solidos* XI diners lo qual sach derrerament d'esguart ab los dits dos sacolins e vosich proxime designats prenguí en mon poder yo dit Jacme Garcia com l'als restàs en poder de mi dit Bernat Garcia en casa del dit mossèn Andreu

Item una alna ab sos fe[...] als caps

Item un pergami scrit en lo qual són XXXVIII línees e mostre si forats de [...] o [...] membrana ab la qual és estat cosit un altre pergami

Item altra carta rebuda e closa per lo discret en Pere de Cardona XVI calendis Madi anno domini MCCCCLII continent que en Vicent Desgraus e en Guillem Sabadell, marmessors d'en Bernat Dega veneren a n Pere Brunet tudor dels fills d'en Guillem Cane XXVII morabatins e mig censals avi àpoca en lo mateix pergami

Item una caixeta largueta e dins aquella una capseta ab XXXVI reals d'argent e vint timbres d'or e VIII diners menuts e un paper en lo qual foren trobats huyt reals d'argent e dins la dita capseta era un albarà del tenor següent: ací és resta de Mil *solidos* de la marmessoria de mossèn Bernat de Bellpuig, rebuts d'en Manuel Çabata avi carta e compte etc

Item un sach de cànem e dins aquell CCCCXXXII reals d'argent [...] XXVI timbres d'or e un diner e un albarà del general de CCCLXXXI *solidos* XI diners de la pensió de [...] Maig any MCCCCLII de censal d'en Jacme Guillem Scrivà e un albarà scrit de mà de [...] lo qual confessà a mossèn Andreu que li ha prestat denou lliures XI *solidos* e XI diners per [...] dels quals posa en poder un albarà del general de la mateixa quantitat la qual li [...] E més en lo dit sach era un albarà scrit de la mà de mossèn Andreu continent [...] marmessoria de mossèn Bernat de Bellpuig per a òrfenes deven ésser quatremília *solidos* E avi [...] una part tresmília e après del censal venut çò és dels cinch *solidos* per [...]

Item hi posí [...] de decembre noucents quaranta *solidos* e en altra part del paper és scrit a dos de setembre [...] trobí iustament que havia donats a òrfenes e pagats dosmília e siscents *solidos* E [...] que devia donar Mil e quatrecent *solidos* E més

en lo dit sach era un albarà de mà de [...] Andreu on és narrat lo dit prèstech e albarà

Item en altra capsca setze timbres d'or [...] reals d'argent e sis diners e ab aquells era un albarà on és scrit: ací ha per a la custòdia de [...] quaranta lliures deven ésser sexanta, E de les quaranta [...] siscents deset *solidos* [...] en la dita capseta algunes scriptures fahents per la marmessoria de mossèn Bernat de Bellpuig, prevere

Item **en la entrada del dit retret** foren trobades les coses següents:

Primerament un calfador de lautó redó ab son pom

Item un tinter d'estany

Item una ampoleta de [...]

Item una caixa de fust cavat planta de sol e de cuberta

Item un plomet [...]

Item un libre apellat la Bartholina lo qual pres yo dit Bernat Garcia [...] fos en e ab lo dit testament del dit mossèn Andreu llexat

Item un breviari [...] Bisbat de València

Item un diornal del dit Bisbat

Item un libre apellat lo [Bonaventura] en forma de quatre cartes lo full

Item un libre en forma de full apellat forma [...] de Bona ventura

Item un libre en pergamins en forma de full apellat De Sent Jeronimi debitis [...]

Item altre libre de forma de full e poch maior en pergamins apellat Summa collationis [...] Joannis Gallensis

Item un petit libret apellat Joannis Gerson De monte contemplationis

Item altre libret petit super meditationes de arbore vite de Bonaventura

Item altre libre en pergamins de forma de full apellat Flors Sanctorum

Item altre libre en paper de forma de quatre cartes intitulat Ysach

Item altre libre de forma de huyt cartes en paper De arte bene moriendi

Item un quèrnet de paper apellat Ymago vite

Item un libre de paper en forma de quatre cartes De modo orandi

Item un quèrnet De articulis fidei

Item cinch quèrnets de forma de quatre cartes memorials de devocions e dos altres consemblants

Item caxonet petit quasi quadrat e dins aquell una capseta de coral de largària e grosea de un dit

Item un petit caxonet de fust on foren trobades les gràcies de Cartoixa dos qüernets de paper de forma de quatre cartes full doblegat per larch intitulat [...]

Item quatre qüernets de oretes de devocions

Item dos caxonets ab poqueta ora e dins aquells ganivets de temprar, unes tisores, un compàs, un punchó, dos pedres de toch

Item en la bosa [...] en la cota un trocet de oricorn e dos reals e mig d'argent e huyt diners

Item un [drap ...] largària de quatre palms o poch més pintat de ymatges del crucifixi e de altres [...]

Item un spil redó e un compàs e altre spil ab cuberta redó

Item un stoig de cuyro [...] parells de ulleres

Item tres capdells de fil de letres

Item en dos caixons llevadiços dos [...] de fust pintats e alguns memorials

En lo menjadoret fon atrobat çò que s segueix:

Primo un artibanch de tres caxons de largària de XVI palms poch més o menys e dins aquells çò és [...] hu vint madeixes d'estopa e un poch de llí per filar e en lo segons caxó molts troços de per[...] de poca valor e en lo tercer molles de terra de ymatges

Item un banch encaxat quasi vell [...] de XIII palms

Item una taula de menjar de largària de deu palms ab sos peus [...] un banquet encaxat vell de largària de sis palms

Item una conca mitjancera [...]

Item un cànter de aram vell

Item un alcori mitjancer vell

Item un [...] una perdui ab una gàbia

Item cinch gàbies tres de junch e dues de ferre

[...] ab ses portes en la qual és pintada la ymatge de la Verge Maria ab son [...]

[...] sotils

Item dues tauletes velles de oratori pegades

Item un torcamans [...]

En lo rebost fou atrobat çò que segueix

Primo dues cadires de barber velles

Item [...] de pi de largària de nou palms ab sos peus

Item un artibanch de largària de [...] un caixó

Item caixó de largària de nou palms e dins aquella libres de [...] Bernat Junqueres e moltes altres scriptures

Item un spalmador

Item un [...] de largària de cinch palms poch més o menys e dins aquell certes peces de escudell[...]

[...] un cofre cobert de cuyro enlandat antich e dins aquell libres e scriptures e [...] fahents per la marmessoria d'en Bernat Junqueres e de sa muller e de molts altres [...] fan per la dita marmessoria

Item un cofre buyt semblant al pròxime dit [...] recolsadors blaus vells

Item un pages

Item un artibanch morisch antich de [...] e dins aquells çò és en lo hu una terraça e una olla e dues capsas buydes e [...] dues capsas d'argent daurades dins e de fora ab peus

Item un pochet d'argent

Item [...] d'argent

Item tres culleretes d'argent e dos ampolletes e dos brocals e [...] artibanch era çò que's segueix

Item un picher de piltre

Item un altre picher dos cistelles

Item un tabach de verga gran

Item un altre tabach petit [...]

Item un barral de vidre encordat

Item unes peses de palma

Item un [...]

Item un morter de coure ab sa mà

Item un martellet

Item una stora de junch de largària de XII palms

Item dues stores d'espart

Item un librell de pastar

Item [...] sedaç

Item dues tovalles de menjar

Item una caixa de pi vella de largària sis palms poch menys e dins aquella moltes cartes libres e una capsa fahents per [...]

Item una gerra farinera ab sa cuberta

Item dues taleques

Item [...] de la pasta

Item una de portar pa al forn

Item una tovallola

Item [...]

En la cambra de la dona foren trobades les coses següents:

Primo un cresol de ferre

Item una post de forn

Item tres posts

Item dos peus de llit

Item un matalaf

Item un [...] forrat de blau

Item un barral de vidre

Item un estoig de orinal

Item un flascó petit [...]

Item una petita garreta per a tenir gra

Item una altra petita garreta ab coll

[...] una post de portar pa

Item un banquet de quatre peus

Item dues trenyelles

Item un [...] per a ciriets sobre fosses

Item altre banquet ab senyal de Çanou

Item altre ab senyal [...] e de Maresme

Item dos cedaços vells

Item una tauleta vella ab peus

Item dues caixes velles quadrades de poch valor

Item altre banch per a tenir ciris sobre fosses ab senyals de Garcia e de Çanou

Item altre an senyal de Garcia

Item altra caixa vella

Item tres creus

Item quatre taules chiques ab ymatges pintades

Item dos bastiments de finestres

Item flaçada [...] blava

Item altra flaçada de llana blanca ab listes blaves als caps

Item una cistella de [...] e fil de lli cru en madeixes que son XXXII madexes

Item un coxí sens cuberta

En la cambra maior de la carrera foren trobades les coses següents:

Primo un llit de set posts de largària de XIII palms ab sos peus e màrfega e un banch baix

Item una taula larga ab sos peus

[...] llança [...]

Item [...]

Item una estora de junch

Item dos bastiments de finestra e una porta

Item quatre cofrens ferrats de chiqua talla vells

Item un [...] pintat de talla mitjana

Item altre cofre de talla major

Item un bacinet [...]

Item dues pavesines la una ab senyal de Garcia

Item una adarga vella [...] serreta

Item un oratori ab ymatges de la Maria e del Crucifixi

Item un [...] e tres troços de brandó de cera

Item un capell de sol de palma negre

Item un monacort [...]

Item un paner gran de verga

Item un relotge de ampolles ab rotle de sis campanetes [...] despertador

Item una flaçada gran de borea blanca

Item una vanova botonada

Item tres [...] de lli de tres teles cascú

Item un davantal de llit

Item dues catifes velles

Item un coxí [...] de fluxell

Item en un armari una gerreta un canter e una olla ab sal cuyta

Item [...] gerreta petita e dins aquella mel
Item set ampolletes entre mitjanceres e chiques ab aygues
[...] una taula enguixada de largària de dos palms e mig
Item en l'altre armari eren les [coses] que après se seguexen:
Primo brocals de vidre dos [...] e tres petits
Item una [...]
Item un orinal
Item dos plats de vidre
Item una llàntia
Item una alma[...]
Item dues copes
Item un canteret petit de vidre e un got
Item un tallador de fust
[...] en altre armari un Crucifixi ab Monticalvari
Item altra creu de fusta
Item una [post] rasa que és estada retaule
Item en una saqua llana que pot ésser quatre lliures pots menys [...] en lo cofrens e
caixes
Item sis capdells de fil de llí de pes de dos lliures poch més o menys
Item unes tovalloles grans e sis chiques usades d'estopa
Item torcaboques XIII vells usats e foradats e sis covinents
Item un troç de tela de matalaf
Item un coxí chich [...] ab sa cuberta
Item quatre peces de drap de llí de casa que tiren setanta huyt alnes
Item tovalles de llí usades quatre e d'estopa tres tovallons hu de lli [...]
Item davantals de llí per al llit usats tres
Item tovalloles de llí tres
Item fil de [...] XXXII madexes
Item un estoig de drap de llí que [...] dues aines e mitja
Item dues tovalles per a cobrir paners
Item tovalles de llí tres noves
Item [...] de stopa nous dos
Item una tovalleta per a taula chiqueta

- Item tovallons de llí nous dos
- Item una peça de tovalloles groseta de llí
- Item un davantal de llit
- Item tovalloles primes quatre envolicades en un drap
- Item llançols de llí de tres teles cascú grans cinch
- Item llançols de llí usats de tres teles cascú quatre
- Item [...] de llí dites peces que tiren XXII alnes e mitja la una e l'altra huyt alnes
- Item drap [...] dues peces que tiren la una cinch alnes tres palms e mig e l'altra dues alnes e mitja
- [...] tela de dona en que són embolicades les dites peces
- Item una vanova ab un albarà en lo qual és feta menció que aquella ab llançols e culleretes està'n penyora per deu lliures
- Item una vanova larga obrada a puntes
- Item fil d'estopa cuyt cinquanta madexes
- Item [...] un cubertor vermell la una part e l'altra blau
- Item una peça de drap pleguada [...] ab albarà que continent que és penyora per XVIII *solidos*
- Item dos llenços ab albarà continent que són penyora per setanta
- Item unes tovalles ab albarà continent que són penyora de la llavanera de Museros per tres reals
- Item robes de llana lligades les quals se diu que són penyora ab les arracades dessús inventariades
- Item una cortina larga de fil [...] de seda [...]
- Item fil de llí cuyt Cent e deset madeixes
- Item d'estopa cuyta vint madeixes
- Item tela de cara de [...] de matalaf vella de bastó groch e vermell
- Item braces velles tres
- [...] tela de cànem negra en dos troços dos alnes e miga
- Item un gipo de fustany negre oldà [...] de drap de lana vermell
- Item un gonell blanch [senar]
- Item altre gipó [...] oldà
- Item dos gonells dechamoys o scodats
- Item quatre mànegues de drap de llana velles

Item trocets de talladures e un troç de çamarra de burell
Item [...] larch
Item dues cubertes de coxins
Item una tela d'estopa al sol del [...]
[...] dues d'estopa
Item dues peçes de tovallons
Item tovalles unes
Item [...] vanova prima
Item una çamarra de burell
Item un gipó de fustany negre [...] cota negra forrada de pell blanca
Item un llançol
Item una vanoveta [...]
[...] llançols d'estopa cinch
Item llençols de llí tres
Item dos llençols d'estopa vells [...] companya
Item la cortina de la finestra
Item quatre cloches de drap negre e quatre capirons
Item una clocha que's diu penyora per XXXIII *solidos*
Item un [...] de drap negre
Item cinch coxins fasits de ploma
Item dos draps de [...] ab senyals lo hu de Garcia e Maresme e l'altre ab senyal de Garcia solament
[...] una catifa curta
Item tres bancals vermells ab senyal de Garcia
Item [...] blau ab brots
Item una cota [senar] negra
Item un parell de calces negres [...] totes les dites coses dessús inventariades confessam que romanen e són en la casa del dit mossèn Andreu en custòdia de mi dit Bernat Garcia, Exceptades aquelles de les [...] dessús havem feta expressa menció que són en poder de mi, dit Jacme Garcia, Exceptat [...] una almatraca e dins aquella certa peccúnia d'en Garcia Ruvio que segons dessús [...] per nosaltres en lo dits noms li fou lliurada a ell de nosaltres confessa haver rebuda

E com sia vespre e ora tarda e sia nostra intenció no cessar de continuar lo present inventari, proposam demà e après continuament entendre en aquell fins que sia acabat protestants que no estarà per nosaltres

Açò fou fet en València lo quinze dia de novembre del dit any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCCLII

Senyal de mi, Jacme Garcia, Senyal de mi, Bernat Garcia, dessús dits qui en lo dits noms lo present inventari continuant fer e protestant que no ha stat ni estarà per nosaltres de acabar aquell axí com se partany

Testimonis foren presents a les dites coses en Jacme Besaldú, scrivent, e en Jacme Ruvio, studiant, comorants en València

En après dijous [...] dia de novembre del dit any MCCCCLII los dits honorables micer Jacme Garcia e mossèn Bernat Garcia, marmessors e procuradors dels dits conarmessors de la última voluntat del dit mossèn Andreu Garcia, continuant lo dit inventari feren scriure en aquell les coses següents:

Nosaltres en Jacme Garcia e en Bernat Garcia marmessors e procuradors dels conarmessors de la última voluntat de mossèn Andreu Garcia, convocats a açò los notari e testimonis deiús, scrits confessam haver trobat en presència dels dits notari e testimonis **en la sala** de la casa del dit mosen Andreu les coses següents:

Primerament un drap de pincell vell en lo qual és la història de Job

Item una cortina de finestra

Item altre drap de pincell en lo qual és pintada la història de la Passió

Item sis recolzadors de cuyro

Item dos matalafs blancs e un traveser de lista [...] bastó groch e vermell e altre ab listes blanques e blaves

Item una cadira

Item tres banchs encaxats

En la cuyna de la dita casa foren trobades les coses següents:

Primo una caxeta corcada vella e dins aquella un [...] de vidre

Item dues conquetes petites

Item un [...] e un canteret

Item un foguer de ferre per a cuynar

Item una peroleta tan gran com [...]

Item dues calderetes que cascuna pot collar un canter

Item un fogueret qua[...]

[...] un calfador d'aram

Item dues ferres asters

Item tres ferres per [...]

Item dues graelles

Item dues destrals

Item dues paelles e una giradora

Item un morter de pedra

Item talladors de fust set

Item una petita gerreta

Item una [...] de fust que és mig almut

Item dos cabaços de palma

Item dues [...] blanques

[...] sis olles

Item dos asts de fust

Item dos asts de ferre

Item unes [...]

Item tres boxos

Item un tornell e una cullera

Item dues culleretes [...] de fust

Item sis talladors de terra

Item quatre salserols

Item huyt scudelletes

Item [...] gàbies per a tenir perdius

Item un torcamans

Item dos cresols

En lo porche sobre la cambra fon trobat lo deiús scrit:

Primerament dues selles de rosí

Item un [...]

Item tres tests quadrats pintats alfabegues

Item un banch de quatre [...]

Item una poch de llana en una saqua rota

Item una vela de canemaç ab [...] la qual se diu que és del cel per al estiu per lo sol

En la cambra del porche fou atrobat çò que segueix:

Primerament [...] una gàbia de tres gabions de fil de ferre

Item [...] de fust per a finestra

Item una porta ab forrollat [sic] e pany vells

En la cambra [...] la torreta una ratera e cinch gabietes de junch

En lo terrat fou trobat çò que's segueix:

Item una scaleta de cinch scalons

Item una gerreta petita

En la cambra de miga scala foren trobades les coses següents:

Primo un llit de cinch posts de largària de huyt a deu palms ab sa màrfega e matalaf blanch

Item un banch ecaxat

Item un trocet d'estora

Item una bochaca de cànem blanch de dos boses

Item un orinal de vidre ab son stoig

Item una tauleta de Crucifixi

Item dues caixes velles

Item dues flaçades blanques

Item dos llençols de llí de tres teles cascú

Item un libre squenxat vell de gramàtica

Item parts e regles e Cató e contentus en un volum

Item dos bastons redons tornegats per a conèixer les ores ab sol

Item una [...]

Item un libre apellat Floret

Item dos quèrnets de tons de cant en pergamins

Item dos libres del art apellats tractats

Item alguns quèrnets de pocha valor

Item un despertador [...]

En la entrada del dit alberch fon trobat çò que's segueix:

Primerament un [...] encaxat

Item una caldereta de pou ab sa cadena

Item una post pintada de ymatges de Jesuchrist ab lo Christòfol

En la botiga maior fou atrobat çò que segueix:

Primo un stoig de fust enguixat de largària de tres palms poch més o menys ab ses peus preparat per a oratori

Item una post per a altar ab sos peus a manera de peus de taula

Item [...] portes ab forrollat [sic] la una

Item una gerreta

Item dos scales la una de deu scalons l'altra de VII scalons e fall li un scaló

Item un tonell

Item una panera

Item dos garbelleres per a garbellar arena

Item sis paneres

Item un banquet de quatre peus

Item [...]

[...] un cabaçet d'espert

Item altra gerreta e dos cociolets

Item un legó sotil [...]

Item tres cabaços d'espert

Item troços de fusta vella de molt poca valor

[...] chiqua un [...] d'espert e moltres mitjes rajoles

En lo celleret oli en XIII gerretes [...] netre chiques e mitjanceres

En la cambra dels jòvens foren trobades les coses següents:

[...] un llit de quatre posts ab sos peus e matalaf e traveser blanchs

Item dues flaçades la una ab llistons blaus e l'altra burella

Item una bochaca vermella ab dos boses

Item un [...]

Item una caldereta petita de lautó de tenir aygua beneyta

Item una piqueta [...] beneyta

Item dues taules juntes ab frontises ab ymatges de la Verge Maria e del [...]

Item una posteta streta de tenir libres

Item un taulell o scriptori

Item una [...] una caxeta

Item un trocet de estora d'espert

En lo estudi o scriptori que stà [...] de la scala foren atrobades les coses davall inventariades:

Primo dos [...]

Item un drap vell de cànem

Item dos cofrons ferrats strets e baxos los quals se [...] de la marmessoria den Francesch Compte alies Castelló e les cartes e scriptures que [...] molts moços de plechs o balons de lliures enfilats e pengats segons cascuna de [...]

Item papers de pintura ab una petita caixeta sotil los quals se diu que són de la [marmessoria] den Goçalbo Sarrià

Item dos caixons a manera de caxons d'argenter e en aquells [...] de canya e canyetes primes

Item una caixa e dins aquella una capsa ab [...] claus e en aquella ha alguns libres, cartes e scriptures les quals prima faç paren [...] Francesch Compte alies Castelló

Item un cofre ferrat ab cartes e moltes scriptures [...] que sien de la marmessoria de mossèn Joan Sentllirs

Item un libre de paper [...] maior gros e altres libres molt antichs de mercaders, foren trobats en un [...] en dos cabaços moltes cartes e scriptures antigues, les quals crehem que sien de pocha [...] alguna

Item en los armaris, libres, cartes e altres scriptures antigues e [...] libro de compte, inventari e distribució dels béns d'en Guillem Ferrer

Item [...] lo dit defunt situat en la parròquia de Sancta Caterina confrontat [...] que fou del honorable mossèn Joan de Cervato e ab alberch d'en Joan Scrivà, argenter, e [...] apellat d'en Moles que fou d'en Nicolau Rabòs e ara d'en Tomàs Bacoris

E totes les dites coses dessus inventariades confessam que romanen e són en [...] mossèn Andreu Garcia en custòdia de mi dit Bernat Garcia, Exceptades aquelles de les [...] feta expressa menció que són en poder de mi, dit Jacme Garcia, Exceptat encara [...] que havem lliurades de les quals és ja damunt feta menció.

E com a present [...] altres béns ne drets pertanyents a la execució de la última voluntat del [...] Andreu Garcia protestam que tota hora que sabrem altres si alguns ne trobarem [...] aquells continuarem en inventari

Açò fou fet en València [...] dit

Senyal de mi Jacme Garcia, Senyal de mi Bernat Garcia dessus dits [...] lo present inventari fem ésser per nostre poder acabam sots la [...] foren presents a les dites coses en Jacme Besaldú, scrivent e en Jacme Ruvio, student, residents en València

E lo mateix dia comptat XVI dels dits mes de Novembre e any MCCCCLII [...] micer Jacme Garcia, mossèn Bernat Garcia e encara los dits mossèn Joan Cucaló e en Luis [...] certificats per mi, micer Jacme e mossèn Bernat, de les coses trobades e scrites en lo present inventari [...] allí davant tots, en lo dit nom concordantment digueren que fahien e havien per [...] inventari que no sabien a present altres coses que en aquell pogueren ser scrites

E [...] avant ne trobaran, puixen fer continuar aquells com se pertany en inventari [...] encara los dits mossèn Joan Cucaló e en Luis Berenguer, quals de les dites coses eren en poder [...] micer Jacme e quals en poder del dit mossèn Bernat e en la casa de la dita marmessoria e sots [...] custòdia del dit mossèn Bernat, digueren que volien que aquelles romanguessen axí com per los dits micer Jacme e mossèn Bernat eren dispostes

Açò fou fet en València lo XVI dia del dit mes de Novembre e any dessús dit MCCCCLII

Senyal de mi Jacme Garcia, Senyal de mi Bernat Garcia, Senyal de mi Joan Cucaló, Senyal de mi Luis Berenguer, marmessors dessús dits [...] en lo nom damunt dit lo present inventari fem e per nostre poder acabam sots la dita [...]

Testimonis foren presents a les dites coses lo discret en Miquel Martineç notari, en Jacme [...] en Jacme Ruvio student, residents en València

E n'après lo XIII dia de [...] dit any MCCCCLII dins l'alberch de la dita marmessoria iuxta el carrer de la [...] de la ciutat de València, lo Reverent frare Jacme Garcia, vicari de la observancia [...] frares menors, germà del dit quondam mossèn Andreu Garcia, certificat de les coses dispostes [...] Andreu en son testament e de les coses fetes per los honorables micer Jacme Garcia mossèn [...] e altres marmessors e execudors dessús dits per execució de la última voluntat [...] Andreu dix que per Reverència de Déu e per amor de son frare acceptava lo ofici [...] marmessoria] e permés lo senyal de la Sancta Creu, dix que fahia inventari de totes [...] de aquelles que són estades trobades e inventariades per los dits altres [marmessors ...] poder de aquells o algú o alguns de aquells les quals coses totes e sengles haran [...] e les coses fetes en e dels dits béns lloa.

Presents testimonis a açò appellats [Luis torres] notari e en Jacme Ruvio student

E fetes les dites coses en los prop dits [...] frere Jacme e micer Jacme e mossèn Bernat Garcia e en Luis Berenguer [...] dessús dits ajustants al dit inventari feren scriure en aquell les coses següents:

[...] frare Jacme Garcia en Jacme Garcia e Bernat Garcia e en Luis Berenguer marmessors dits, continuant lo dit inventari, confessam haver atrobat en la dita casa e en [...] marmessoria après que haguem fet scriure les coses dessus dites les coses següents:

[...] buydant les coses del retret de la cambra trobam nosaltres en Bernat Garcia e [...] Berenguer, vintiuna peces de monedes antigues d'argent les quals foren venudes [...] de les almonedes dels dits béns fins ara fetes la qual almoneda [...] segon dia dels corrents mes e any

Item fon trobat un ducat en una caxeta [...] cambra après del llit o prop lo cap del llit, la qual fon portada al mercat per vendre [...] e allí fon trobat lo dit ducat per los miradors

Item trobam en lo dit retret [...] cambra tres albarans del general de pensions al dit mossèn Andreu degudes [...] dotze lliures deu *solidos* de la paga de XXIII de abril any MCCCCLII E altre de XIII [...] de XVI de Maig del prop dit any E altre de X lliures XIII *solidos* III diners de [...] del prop dit any

Item confessam que en los llibres dessus mencionats trobam [...] de aquelles nosaltres presumim que les persones deiús nomenades per [...] cartes deiús per llurs quotes descrites devien al dit mossèn Andreu [...] ara a la sua marmessoria les quantitats següents:

Primerament en lo libre trobarem un [...] del retret o apartament de la cambra, lo qual libre havem dit que és de negocis del defunt [...] que, segons scriptura de la cuberta, se mostra començat any MCCCXXVIII iuxta los memorials [...]tenguts trobam mencionat que deven

Primerament [...] Castellar la paga del primer de Novembre any MCCCCLII en carta LX per lo loguer Cent *solidos*

Item en Francesch Tamarit [...] en carta LXVII

Item la fàbrica e almoyna de la Seu de València de la paga de XV [...] any MCCCCLII en carta LXXVI CXXV *solidos*

Item diu lo definit en carta Setantasis[...] un memorial descosit que li es deguda la paga de Octubre any MCCCCL per la dita fàbrica [e almoyna] CXXV *solidos*

Item lo General del Regne de València de vintiquatre d'abril any [...] en carta LXXXV dotze lliures deu *solidos*

Item lo dit general de XVI de Maig e de novembre [...] en carta LXXXVII vinticinch lliures

Item lo dit general de XXIII de Abril any MCCCCLII deu lliures XIII *solidos*

Item Joan Garcia notari en carta cinquena dues lliures cinch *solidos*

[...] Joan Gallen per loguer la paga de primer de Juny e del primer de deembre any [...] LXIII dotze lliures deu *solidos*

Item en Joan Valença de les pagues de XI de Juliol any [...] de Giner any MCCCCLII e de XI de juliol any MCCCCLII en carta LXXX Trenta set lliures den [...]

[...] Pere Ferriol e son fill N·Andreu, enprestats en carta XXVI e en lo memorial en carta [...] trenta quatre *solidos*

Item en Pascual Alcanyic tintorer en carta XIII setcents [...]

[...] en Pere [...] ciutadà en carta XXIII e en una ceda, allí mateix e en lo me[...] sisena cosit e en la primera plana del memorial descosit que és de quatre [...]

Item l'honorable en Pere Canoguerra quatreccents cinquanta *solidos* prorata de la paga de giner [...] e la paga de juliol any MCCCCLII setcents cinquanta *solidos* en carta LXXII en un full de [...] dohents *solidos*

Item en Mondo de Molins, argenter, per resta de loguer en carta [...]

Item en Francesch Riba, argenter, per resta de loguer en carta LIII en una ceda [...]

[...] Gaspar Teixidor, argenter, per resta de loguer en carta LV en una ceda CXXVII *solidos*

[...] en Bonanat Armengol, argenter, per resta de loguer en carta LV Cent de [...]

[...] argenter, del mig any de loguer en carta LX XXXIII *solidos*

Item en Marti Mendres [...] LV sexanta six *solidos*

Item en Jacme Steve, argenter, per lo loguer en carta [...]

Item en Joan Agulló, argenter, per lo loguer en carta LV dohents *solidos*

Item en lo [...] frare Guillem Jordà, prestats en carta segona dotze lliures quize *solidos*

Item [...] Martí, argenter, en carta tercera dos lliures quatre *solidos* sis diners

Item en Berenguer [...] en carta una lliura XIII *solidos*

Item na Sancheta alies Mon[...] en carta VIII [...]

- [...] na Carbonella dida d'en Joan d'Odena en carta novena una lliura XIII *solidos*
- [...] Adrover, argenter, en carta novena cinch lliures deu *solidos*
- Item madona Anastasi [...] deset *solidos*
- Item en Goçalbo, argenter, en carta dehena huyt lliures cinch *solidos*
- Item [...] d'en Jacme Sancho d'Exerica en carta XI tres lliures XVIII *solidos*
- Item en Vicent Ferre[...] carta onzena cinch lliures
- Item en Domingo Goçalbo, argenter, en carta XII [...] *solidos*
- Item en Joan Rexach, pintor, en carta XII tres lliures
- Item en Bernat Olzina [...] de Joanet en carta XII quinze *solidos*
- Item na Capellades, muller quondam d'en Capellades [...] dues lliures cinch *solidos*
- Item mossèn Nicolau Vicent, prevere, en carta XII[...] *solidos*
- Item na Leunor Pineda que està en les cases de mestre [...] en carta [...]
- [...] en Bernat Matoses, gendre de na Jacmeta, en carta XIII tres lliures
- Item en lo memorial cosit [...] madona Celestina Berenguer en carta primera XVIII *solidos* cinch diners
- Item en Francesch Porta [...] en carta III XV *solidos*
- Item madona Llançola en carta sisena sis *solidos*
- Item en lo memorial [...] cartes e descosides
- Item en Perses, argenter, XII *solidos* sis diners
- Item en lo libret memorial en cartes [...]
- Item en Joan Pereç, argenter, per l'anell d'en Ambròs Alegret que feu de la resta tres *solidos* III diners
- Item [...] dels censals del benifet de la Seu
- Primerament en Joan Vidal de Benimaclet de la paga de [...] MCCCCLII en carta cinquena quatorze *solidos*
- Item en Bertomeu Martorell, perayre de les [...] anys MCCCCLI e MCCCCLII en carta sisena està al pont d'en Amorós al cany de Sent Vicent XXI *solidos*
- Alfonso Garcia, obrer de vila, una paga de març e l'altra de Sanct Miquel del any MCCCCLII [...] setena està prop l'hostal del Morer prop los porchets del cany de Sent Vicent XIII *solidos*
- Item [...] d'en Març Palario quondam està al pont d'en Amorós, davant la cèquia, la paga de Sent Miquel del [...] MCCCCLI en carta novena set *solidos*

Item en Guillem Miquel qui stava prop preycadors és mort diu [...] pagar en Oliver, boter, qui està al carrer de la mar la paga de Sent Joan de juny any MCCCCLII [...] XXIII *solidos* IIII diners

Item en Jacme Martineç alies Biulaygua, obrer de vila qui està [...] dels Exarchs la paga de Sancta Maria de agost any MCCCCLII en carta XV XXIII *solidos* VI diners

[...] Pasqual qui està prop lo dit hostel del Morer XIII *solidos* VI diners de la paga de Sent Miquel [...] de la paga del any MCCCCLI E XXI *solidos* del any MCCCCLII en carta XXVI [...] *solidos* cinch diners

Item na Jacmeta muller, quondam d'en Miquel Garcia, laurador, que està al [...] prop los Innocents XII *solidos* VIII diners la paga de la festa de Sent Miquel del any MCCCCLII [...] *solidos* VIII diners del any MCCCCLII en carta XXVIII XXV *solidos* IIII diners

Item en Joan Martineç [...] està a la plaça dels pellicers set *solidos* de la paga de Sent Miquel any MCCCCLII en carta [...]

Item en Jacme Bonet, laurador, qui està prop la fusina XI *solidos* quatre diners la paga de Sent Miquel [...] en carta XXXII XI *solidos* IIII diners

Item en Joan Martí, carrater, qui està prop los fusters [...] XII *solidos* VIII diners per resta dela paga de Sent Miquel any MCCCCLII en carta [...]

Item en Joan Sancho maior, laurador, qui està en Ruçafa, de cinch anys cinch [...] en carta XXXVI cinch *solidos*

Item en Guillem Oriol, laurador, qui està prop la torre [...] ros set *solidos* de la paga de Tots Sants any MCCCCLI E set *solidos* III diners del any [...] XXV *solidos* IIII diners en carta XXXVIII XXXVI *solidos* VII diners

Item en Joan [...] tro a la paga de Sanct Miquel çò és dos lliures set *solidos* de les messions sis lliures [...] e de luisme vint *solidos* en carta XXXX e XXXXI e LXXVII suma tot deu lliures dos *solidos*

[...] Arnau Boy, laurador, qui està en lo carrer de Sancta Brígida, per cens de Sanct Joan e Juny [...] en lany III dues lliures dos *solidos* e per resta de les messions fetes sobre la propietat [...] part de messions per lo cens cinch *solidos* huyt diners en carta XXXXV suma tot [...] VIII diners

Item Joan Matheu, laurador, qui està en Ruçafa, per en Guillem [...] defunt promés pagar al dit mossèn Andreu tot çò que degut li seria per çò [...] sobre lo qual és lo dit cens en carta XXXXV cinquanta nou *solidos*

Item [...] laurador, qui està en lo carrer del Verger, quatre *solidos* deu diners en carta [...]

[...] en Pere Mie laurador qui està prop Sancta Bregida trenta huyt *solidos* sis diners [...] denou *solidos* VIII diners

Item en Joan Requeni, laurador, qui està en lo loch de [...] de Sent Miquel any MCCCLII en carta cinquanta set *solidos*

Item na Caterina [...] N·Anthoni Albarrazi, qui està al portal de Ruçafa la paga de Sanct Miquel any MCCCCLII [...] set *solidos*

Item en Joan Martí alies Barrasa, laurador, qui està al portal de Ruçafa [...] Sanct Miquel any MCCCCLII en carta LV quatorze *solidos*

Item en Bernat Foix [...] de na Rovella, la paga de Sancta Maria de Agost any MCCCCLII en carta [...] VI diners

Item en Ramon Crespí, qui està davant Sent Francesch de la paga de [...] any MCCCCLII en carta XVIII quatorze *solidos*

Item N·Anthoni Sobirats, laurador, qui està prop lo dit hostel del Morer prop lo porche del camí de Sent Vicent de [...] XII *solidos* prorata e la paga de Sant Miquel any MCCCCLII en carta vintena suma [...]

[...] en Ramon Crespí sobredit, qui està davant Sanct Francesch la paga del any [...] Miquel en carta XXII deu *solidos*

Item na Marta, muller d'en Francesch Pons quondam [...] de Sanct Miquel del any MCCCCLII en carta XXIII sta prop lo dit hostel del Morer [...]

Item Jacme Sobirats, ferrer, la paga del any MCCCCLI e del any MCCCCLII sta [...] del Morer en carta XXV XXVIII *solidos*

Item en Berthomeu Català, laurador, qui sta [...] la paga de Sanct Miquel any MCCCCLII en carta LVI quatre *solidos* VI diners

[...] mestre d'axa, qui està derrere la lotga en casa de son gendre qui és perayre la [...] Sanct Miquel any MCCCCLII en carta LXVIII dos *solidos* deu diners

Item en Joan Leopar[...] prop l'espital d'en Bou entre tot lany LII pagara en la festa de Sanct Miquel en carta [...] XVIII *solidos*

Item la muller d'en Anthoni Castellar, laurador, que està prop lo pont de les [...] dos partides en la festa de Sanct Miquel enclohent-hi l'any MCCCCLII en carta LXVI [...] LXXVIII vinticinch *solidos* huyt diners

Item en Bertomeu Eximeno, laurador, qui està en [...] dues cafiçades la una campa l'altra vinya afronten ab lo lavador d'en Alamany [...] la per donació feta per en Pere Soler, laurador quondam qui estava en Ruçafa, e per tal son [...] o apar lo luïsme. E depús de nou anys lo cens tro a Sent Miquel [...] en carta LXVIII cinquanta sis *solidos* quatre diners

Item en Domingo Camella [...] prop lo forn de les Repenedides e ara paga per ell en Bernat Pauner mercader qui [...] la paga del any MCCCCLI [...] en carta setantena XVII *solidos* sis diners

Item en [...] especier, qui està a la plaça dels caixers de la paga de la festa de Sent Miquel any [...] carta LXXII set *solidos*

Item en Pere Terrenyo, laurador, qui està al carrer de Sancta [...] paga de la festa de Sanct Miquel del any MCCCCLII en carta LXXIII quatre *solidos* [...]

[...] Guardiola, laurador, qui està prop l'espital d'en Bou la paga del any MCCCCLII [...] *solidos* tres diners

Los quals béns inventariats trobats dins la dita casa [...] mi dit Bernat Garcia, exceptades solament les quantitats e coses de [...] special menció que són en poder de mi dit Jacme Garcia, doctor e [...] són estades alienades en almonedes los preus de les quals pervengueren [...] Garcia fallen, ne encara les quantitats e coses que són estades restituhides [...] los causes en los actes de aquells fets contengudes

E com a present no [...] pertany a la dita marmessoria e administració protestam que tota hora [...] notícia pervendran béns o drets a la dita marmessoria pertanyents [...] en lo present inventari continuar

Açò fou fet en València los dia e any [...] de mi frare Jacme Garcia, Senyal de mi Jacme Garcia doctor, Senyal [...] Garcia, Senyal de mi Luis Berenguer, marmessors dessus dits auí [...] present inventari fem e per mostre poder acabam sots la dita protestació

Presentes foren per testimonis a les dites coses lo discret en Luis [...] en Jacme Ruvio, studiant, en València residents.