

Francesca ESPANYOL BERTRAN

LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO ARTÍSTICO EN LA CORONA DE ARAGÓN (SIGLOS XIV-XV)

Escasean los juicios de valor realizados sobre las obras artísticas medievales de ámbito hispano por sus coetáneos, y son aún más excepcionales cuanto más nos remontamos en el tiempo. La Alta Edad Media es parca en este género de información, aunque en ocasiones nos acerque la voz de sus poetas, y nos los muestre, como ocurre con Guillem de Bergadà (a. 1138-a. 1196), sirviéndose del arte figurativo de su época para insultar al obispo de Urgell llamándolo *car'a de volt* («cara de estatua») en un sirventés ácido y desvergonzado¹, o recurriendo a la antigüedad del campanario románico de la catedral de Vic como referente cronológico en la composición de una melodía:

Chanson ai comensada
que sera loing xantada
en est son vieil antic
que fetz N'Ot de Moncada
ans que peira pausada
fos el clochier de Vic
(He empezado una canción que será cantada lejos en esta vieja tonada antigua que hizo N'Ot de Montcada antes de que se pusiera piedra en el campanario de Vic)².

Esta dificultad para hallar testimonios del impacto estético ejercido por ciertas obras sobre su público, que en periodo altomedieval se hace también extensible al conocimiento de la propia actividad de los artífices, nos ha decidido a delimitar nuestras pesquisas a los siglos XIV y XV y dentro del ámbito de la Corona de Aragón. Esta elección va a permitirnos disponer de

¹ Martí de Riquer, *Guillem de Bergadà. Estudio histórico, literario y lingüístico*. Abadía de Poblet, 1971, p. 90, composición VIII, 26. Texto invocado por sus fuertes implicaciones artísticas en Joaquín Yarza Luaces *et al.*, *Arte Medieval II* («Fuentes y documentos para la historia del arte», II), Barcelona, Ed. Gili, 1982, p. 62.

² Martí de Riquer, *Guillem de Bargadà...*, p. 72, composición VI, 1-6.

una documentación amplia y variada (mucho más abundante que la conservada en otros reinos peninsulares), que ayudará a trazar las líneas maestras del tema enunciado y también a matizar sus resultados.

Los diversos territorios que integran la Corona de Aragón tienen en el plano artístico un comportamiento similar a lo largo de la Edad Media, que no es distinto del que se advierte en los reinos occidentales y que, dentro de la dialéctica centro/periferia³, les alinea junto a esta última. Las novedades, ya sean arquitectónicas o plásticas, se importan desde los grandes centros creadores foráneos, salvo en periodos muy concretos y breves en los que este *modus operandi* se abandona y pasa a experimentarse directamente tanto en el plano de las formas como en el lenguaje figurativo⁴. Así pues, los modelos se reciben, se asimilan y se repiten hasta la saciedad, para acabar siendo sustituidos, finalmente, por una nueva propuesta estética que se difunde desde el «centro» creador, no necesariamente el mismo de antes, pero siempre ultrapirenaico.

DIRECTRICES ESTÉTICAS Y SUS ECOS

Una situación de este género condiciona indudablemente la transmisión del saber artístico y los cauces por los que éste discurre o —quizá cabría decir— otorga protagonismo a una serie de factores que, en otras circunstancias, podrían parecer más aleatorios. Pensemos, por ejemplo, en un alto eclesiástico formado en las universidades de París o de Bolonia, y al que una actividad diplomática posterior lleva a seguir viajando por Europa; por su conocimiento directo de lo más novedoso en materia artística, resulta clave, como cliente, para explicar la llegada y asentamiento de determinados artífices extranjeros entre nosotros, es decir en la periferia. Puede reclamarlos directamente o influir, en su caso, en aquellos que deben tomar una decisión de este género. Su familiaridad con las propuestas más vanguardistas también permite justificar la imposición de determinadas particularidades a los artistas locales a quienes encarga obras; resolverlas pudo ser un incentivo para que éstos mejoraran su preparación, y puede que incluso se decidieran a emprender el largo viaje hacia el exterior que lo haría posible.

El cliente, al que en época medieval ya es común reconocer un gran ascendiente en el proceso de creación artística, deviene desde esta perspecti-

³ Véase, a propósito de la definición de este concepto, Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», *Storia dell'Arte italiana 1. Questioni e metodi*. Turín, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

⁴ Sería el caso, en Castilla, de la miniatura durante el reinado de Alfonso X, o, atendiendo a cuestiones vernáculas, la realidad del mudéjar en arquitectura en Aragón, Castilla, etc.

va un elemento necesario en la circulación e incorporación de las formas más avanzadas a un territorio ajeno a ellas. Su cosmopolitismo le convierte en un sujeto activo en el plano estético, capaz de impulsar la traslación de los modelos artísticos desde el lugar donde han surgido a áreas marginales en el proceso de creación, y contribuir, con ello, a modificar el lenguaje imperante hasta entonces en ellas. Su protagonismo es innegable, y podrían invocarse otros muchos argumentos que lo ponen de relieve.

El personaje de amplia formación intelectual y familiarizado con los escritos de los pensadores antiguos y contemporáneos es trascendental a otro nivel, ya que posee un gusto estético sobre el que es capaz de teorizar y puede, a su vez, divulgar. En muchas ocasiones lo más importante de esta doctrina no es que sea «original» en el sentido moderno del término, sino que vierta entonces en los cauces idóneos que garanticen su difusión.

No estamos en disposición de evaluar qué influencia ejercieron entre sus contemporáneos las ideas arquitectónicas, urbanísticas o estéticas de Francesc Eiximenis, pero las tenía, y las incorporó a su *Crestià*, su obra más ambiciosa. No son todas suyas. En un caso, tras haberse apropiado fielmente de dos capítulos consecutivos del *Tesoretto* de Brunetto Latini, los titulados «...Com se deuen hedificar cases» y «...Com troba om l'aygua qui vol fer pou», reconoce de un modo un tanto lacónico:

Et tot açò qui dit és de cases e d'aygues pres de la sua historia lo mestre del libre apellat Tresor, qui u posa tot de paraula en paraula en la quarta part de son libre, a la fi⁵.

El texto de Brunetto Latini había sido vertido al catalán por entonces (la traducción de Guillem Copons, dedicada al valenciano Pere d'Artés, data de comienzos del xv) y circulaba, por tanto, paralelamente al de Eiximenis⁶. Pero estas ideas, que seguirán divulgándose por Cataluña hasta bien entrado el siglo xx, en este caso a través del texto de Fra Miquel Agustí impreso por primera vez en Perpiñán en 1617⁷, eran muy antiguas. Las hallamos ya en Vitruvio⁸, y que se trata de un texto cuya presencia en las bibliotecas medie-

⁵ Francesc Eiximeniç, *Dotzè Llibre del Crestià*, vol. II-2. Girona, Universitat-Diputació, 1987, p. 518 y ss. (Capítulos 897 y 898).

⁶ Brunetto Latini, *Llibre del Tresor*, ed. C.J. Wittlin. Barcelona, Barcino, 1986 («Els nostres clàssics», col.lecció A, vol. 122), vol. II, p. 32 y ss. La fuente paladiana de los capítulos a los que nos referimos se señala en la p. 12.

⁷ Miquel Agustí, *Llibre dels secrets d'agricultura, casa rústica i pastoril*. Barcelona, Altafulla, 1988. Sobre el éxito del texto catalán dieciochesco hasta bien entrado el siglo xx, véase la p. 6 del apartado de la introducción que firma Lluís Argemí.

⁸ Vitruve, *De l'Architecture VIII*. Ed. Louis Callebaut, París, Les Belles Lettres, 1973, I-1, pp. 3-4 (para el texto), pp. 50-51, para el aparato crítico, en el que se señalan los autores

vales fue muy restringida; algunos de sus capítulos se transmitieron a la Edad Media a través de otros autores más tardíos. El escritor del siglo iv Palladius Rutilius Taurus Æmilianus es uno de ellos. Su *Tratado de agricultura*⁹ no sólo fue una de las fuentes de Brunetto Latini, sino que era conocido directamente en la Cataluña bajomedieval por medio de una traducción realizada en el siglo xiv¹⁰. El capítulo donde Eiximenis se hace eco de esta larga tradición, a propósito de la mejor disposición de la casa de campo, no sabemos en qué medida inspiró a sus contemporáneos. Muchos de sus lectores, los miembros del patriciado barcelonés, por ejemplo¹¹, aunque habitaban en la ciudad, disponían en sus inmediaciones del correspondiente dominio agrario. En la «torre», término que designa en la época la residencia que allí había [fig. 1], podrían haberse seguido muy bien los preceptos que hace suyos Eiximenis. Por el momento, sin embargo, no estamos en disposición de evaluar este extremo, ya que el estudio de estas residencias señoriales rurales de los siglos xiv y xv está por hacer¹².

posteriores que recogen estos párrafos, entre ellos Plinio, Paladio y Casiodoro. Sobre testimonios puntuales de la recepción medieval de Vitruvio, *vid.* Roland Recht, «Vitruve. De architectura libri decem. ix^e siècle», en Roland Recht (ed.), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques* [Catálogo de exposición], Estrasburgo, Musées de la Ville, 1989, pp. 362-363. Aunque en los territorios de la Corona de Aragón no se constata la circulación del texto, según un episodio que protagonizó Alfonso el Magnánimo en Nápoles, y que narra el Panormita, las teorías vitruvianas se tuvieron en cuenta en la obra del Castelnuovo: «Volent obrar lo magnànim senyor, e de nou, de fonaments, edificar aquell insigne Castell Nou e maravellosa fortalea en Nàpols, manà que li fos portat lo llibre de Bitruvio, lo qual dignament scriu de architectura, ço és de obres de cases e de fortalees...», en Antonio Beccadelli, el Panormita, *Dels fets e dits del gran Rey Alfonso* (Versió catalana del segle xv de Jordi de Centelles), ed. Eulàlia Duran, Barcelona, Barcino, 1990 («Els nostres clàssics», col. A, vol. 129), p. 111.

⁹ Paladio, *Tratado de Agricultura. Medicina veterinaria. Poema de los injertos*, ed. Ana Moure Casas, Madrid, Gredos («Biblioteca Clásica Gredos», 135), 1990. Para este apartado que analizamos, pp. 330-331.

¹⁰ Luis Tramoyeres, «El tratado de Agricultura de Paladio, una traducción catalana del siglo xiv», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, xxv (1911), pp. 459-465.

¹¹ A propósito del perfil del lector de Eiximenis, los inventarios conocidos pueden ofrecer alguna luz. Así, por ejemplo, el *Crestià* figura habitualmente en las bibliotecas de los ciudadanos honrados y mercaderes barceloneses. Sobre este punto, Josep M^a Madurell i Maimón, «Manuscrits eiximinians», en *Martínez Ferrando, Archivero*, Madrid, A.N.A.B.A., 1968, pp. 291-314, especialmente pp. 294-295. Entre los documentados: Ferrer de Gualbes (1423, doc. 8), Joan Gener (1428, doc. 10), Joan Colom (1438, doc. 20), Antoni Cases (1448, doc. 25), Joan Junyent (1466, doc. 27), Joan Ramon Ferrer (1478, doc. 45), Lluís Lull (1496, doc. 52), etc.

¹² La «masía» ha sido estudiada principalmente en época moderna. Para sus rasgos generales, Joaquín de Camps i Arboix, *La masía catalana*, Barcelona, Ed. Aedos, 1959.

Francesc Eiximenis incluyó también en su *Crestia* un capítulo sobre urbanismo, donde habla de la ciudad ideal de plan regularizado¹³, y cuyo interés ha sido puesto de relieve por la historiografía desde antiguo¹⁴. No creemos, como se ha pretendido, que este diseño suponga «un importante cambio de dirección de las tendencias medievales sobre la ciudad»¹⁵. Existe, desde el siglo XIII, un modelo que se ha divulgado abundantemente por la Francia meridional que responde a este mismo criterio racional. Pueden invocarse muchas «bastidas» como antecedente directo de la propuesta eiximiniana, y alguno de los viajes del franciscano pudo haberle servido para conocerlas¹⁶. En cambio, de lo que no cabe duda es de que la comunión con este tipo urbanístico surge en Eiximenis como reacción a lo que encarna el urbanismo musulmán, que conoce, y que tiene en el trazado tortuoso su rasgo dominante¹⁷.

Abunda en ello uno de los párrafos más interesantes de la introducción a su *Regiment de la cosa pública*, que ha pasado injustamente desapercibido, y que incluso puede constituir el fundamento ideológico-estético en el que basar la inexistencia de formas mudéjares en la Valencia bajomedieval. La ciudad mantuvo, tras la conquista, una abundante población musulmana, como lo hicieron Lleida y Zaragoza en su momento, y, durante más de un siglo, una apariencia acorde con su pasado:

¹³ Francesc Eiximenis, *Lo Crestià*, ed. Albert Hauf, Barcelona, Ed. 62, 1983, pp. 188-190, cap. cx.

¹⁴ Josep Puig i Calafalch, «Idees teòriques sobre urbanisme en el segle XIV: un fragment d'Eiximenis», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics y lingüístics*, Barcelona, 1936, vol. I, pp. 1-9. Más recientemente, Soledad Vila Beltrán de Heredia, «Un modelo teórico de ciudad en el siglo XIV: la ciudad de Eiximenis», en *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispánico*, Madrid, Universidad Complutense, 1985, pp. 369-374. Josep Olives Puig, «La ciutat segons Eiximenis», en Jordi Bolós y Joan J. Busquets eds., *Territori i societat a l'Edat Mitjana*, Lleida, Universitat, 1997, pp. 263-285.

¹⁵ *Ibidem*, p. 371.

¹⁶ Sobre los viajes por Francia e Italia de Eiximenis, P. Martí de Barcelona, «Fra Francesc Eiximenis (1340?-1409?)», *Estudis Franciscans*, XL (1928), pp. 437-500, trabajo recogido en *Studia Bibliographica*, Girona, Universitat-Diputació, 1991, p. 188 y ss. (nosotros citamos a partir de este último). También Luis Cervera Vera, *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, Madrid, Swan, 1989, pp. 17-24. Para las bastidas, Pierre Lavedan y Jeanne Hugueneu, *L'urbanisme au Moyen Âge*, París-Ginebra, Droz-Arts et Métiers, 1974, p. 67 y ss.

¹⁷ Soledad Vila Beltrán de Heredia, *Un modelo teórico de ciudad...*, p. 371: «este simple trazado de ciudad que, al recuperar la tradición clásica, mediterránea, logra diferenciarse “espiritualmente” de la ciudad musulmana con toda su tortuosidad».

Dotzenament, car com la ciutat sia encara quasi morisca, per la novitat de sa presó, per tal vos cové vetlar que es repar en murs e en valls, e en carreres, e en places, en cases e en armes, en guisa que per tot hi apareixa ésser lo crestià regiment e les crestianes maneres¹⁸.

Una ciudad que es intuita como símbolo del mundo musulmán, enemigo del cristianismo, debe, para deshacerse de ese lastre, transformarse justo en lo contrario:

car com la dita ciutat sia novellament crestiana, així com dit és, per tal cové que sovín ajudets a edificis eclesiàstics així com són fer esglésies e monestirs, e llurs ornaments e a satisfacer a religiosos més que altra ciutat del regne¹⁹.

El criterio de Eiximenis es inequívoco. Quizá por este motivo, a diferencia de Zaragoza y otros lugares del reino de Aragón, en el plano artístico Valencia no aprovechó la mano de obra mudéjar. Su situación geográfica y las vicisitudes históricas vividas a finales del *xiv*²⁰ la obligaban a convertirse en símbolo cristiano frente al enemigo, tanto interno como externo, y a erradicar, por tanto, aquellos rasgos de su apariencia disconformes con ese papel.

Los párrafos transcritos apuntaban unas directrices muy precisas a los valencianos. De la capacidad de convicción que pudo tener el texto, amparada tanto en el prestigio de Eiximenis como en la extraordinaria difusión de el *Crestià* entre sus contemporáneos²¹, puede haber dependido la desaparición

¹⁸ Francesc Eiximeniç, *Regiment de la Cosa Pública*, ed. P. Daniel de Molins de Rei, Barcelona, Barcino, 1927 («Els nostres clàssics», col. A, vol. 13), p. 19.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

²⁰ En la progresiva criminalización del musulmán en la Valencia bajomedieval jugaron varios hechos. Por un lado, el sentimiento de indefensión frente al poder musulmán (reino de Granada), derivado de la proximidad existente entre ambos reinos. Por otro, la conciencia de peligro que generaba convivir con una población afín al enemigo y que, en caso de invasión, podía actuar como quinta columna. Finalmente, en 1397 y 1399 se organizaron dos cruzadas contra Berbería que fueron precedidas de las correspondientes predicaciones públicas para generar un estado de opinión favorable y exaltar el ánimo general (A. Ivars, *Dos creuades valenciano-mallorquines a les costes de Berberia (1397-1399). Estudi documental*. Valencia, 1921). Eiximenis fue designado comisario apostólico en ellas. Sobre estos aspectos, Francesca Espanyol Bertran, «Ecos del sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig», *Sharq al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), pp. 325-345.

²¹ Véase la nota 11, y, para Valencia, téngase en cuenta que la obra del franciscano estuvo encadenada en la Casa del Concejo valenciana, donde la consultaron todos cuantos quisieron. El Concejo acordó en 1396 la compra del tercer volumen del *Crestià* «per ço que'l dit tercer volum haguessen axi com havem e tenim encadenat en la post de la cambra de la scrivania de la sala, ensemps ab los dits volums del dit llibre qui allí son, perque puxen esser lets e estudiats per cascuns a doctrina e bona instruccio sua». En 1384

de las formas arquitectónicas musulmanas en la Valencia medieval. De ser así, la decisión de los clientes habría sido decisiva, puesto que los artífices —de algunos de los que es conocido su analfabetismo²²—, tenían difícil acceso a estos preceptos teóricos.

LA FORMACIÓN INTELECTUAL DE LOS ARTISTAS

Lo restrictivo de la formación intelectual en la Edad Media dejó al margen de sus beneficios al colectivo de los que hoy designamos como artistas, cuya actividad, en la época, se insertaba en el dominio de las artes mecánicas. Ciertamente hubo algunos que, como en los siglos posteriores, conjugaron la práctica arquitectónica o pictórica con una vida religiosa que a ciertos niveles obligaba a la correspondiente preparación intelectual. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, este estado parece haberse abrazado en plena madurez, de modo que la actividad artística ya estaba del todo consolidada y, en consecuencia, no se benefició para nada de la formación que conllevaba el acceso a una comunidad monástica o canonical. No son muchos los testimonios que podemos aportar, pero, dado el nulo interés manifestado por la historiografía hasta ahora, puede resultar interesante reunirlos por vez primera.

Destacan los expertos en cuestiones arquitectónicas, que podemos interpretar como antecesores directos de la figura del tracista, tan usual en época moderna. Entre ellos se halla el carmelita Fra Bartomeu Çaclosa, oriundo y activo en Manresa (Barcelona) entre los años 1342 y 1366, donde dirigió obras tan dispares como la acequia o el puente nuevo de la ciudad [fig. 2] y varias capillas de su convento²³. Indudablemente se trata de un artífice cuya formación, como era común²⁴, le permitía abordar proyectos arquitectónicos y otros más propios de la ingeniería. Especializado en cuestiones afines a

ya estaban fijadas en ese lugar la primera y la segunda parte de la obra y también el *Regiment de la Cosa Pública* (Antoni Rubió i Lluch, *Documents per la història de la cultura catalana mig-aval*, Barcelona, I.E.C., 1908, vol. I, p. 88, doc. CCCXXXV, y nota 1).

²² Para la valoración de estos temas, Joaquín Yarza, «Artista-artesano en el gótico catalán», *Lambard*, III (1983-1985), p. 153 y ss.

²³ Quizá perteneciera a una familia local de maestros de obra, ya que un sobrino (Pere Çaclosa) consta también con este oficio en 1392. Joaquín Sarret i Arbós, *Història religiosa de Manresa* («Monumenta Historica» IV), Manresa, Imprenta de Sant Josep, 1924, pp. 140-141. *Id.*, *Art i artistes manresans*, Manresa, 1916, p. 108.

²⁴ Véase más adelante.

este último campo hallamos al hospitalario Fra Guillem de Guimerà, prior de la orden en Cataluña, a quien Pedro el Ceremonioso encomendó la supervisión de las murallas de muchos enclaves y villas catalanas en el período previo a la guerra con Castilla, cuya restauración se ejecutó siguiendo sus directrices. Consta su intervención en Poblet, Montblanc, Lleida, etc.²⁵ Se trata de un personaje que en este aspecto de su biografía resulta bastante enigmático. Desconocemos el origen de su reputación en este campo y, por otro lado, sus decisiones no dejan lugar a dudas: no se trataba de un simple representante del rey, sino de alguien experto en arquitectura militar cuyas decisiones podían contribuir a salvaguardar las plazas.

Fueron cartujanos otros dos maestros de obras documentados en la segunda mitad del siglo XIV y a comienzos del XV. La actividad en este campo del primero de ellos resulta dudosa, aunque la tradición historiográfica venga reconociéndola desde antiguo. Se trata de Joan de Nea (†1459), una eminente personalidad de su época²⁶, a quien se atribuye la traza general de la casa de la orden en Montalegre (Barcelona) y la dirección de los trabajos en la primera campaña de obra y en parte de la segunda²⁷. El otro corresponde a uno de los casos a los que nos referíamos al inicio. Aunque la documentación es parca al respecto, parece que ingresó en la orden ya en plena madurez artística. Disponemos de un único documento referido al maestro, que, a tenor de su nombre, debía de ser de origen ultrapirenaico. Se llamaba Perri, y a finales del siglo XIV trabajaba en una capilla dedicada a la Virgen, contigua a una de las puertas de la muralla barcelonesa: el denominado «Portal Nou», que dejó sin concluir al hacerse cartujo²⁸.

En el capítulo de las artes plásticas la nómina es menor. Se documenta, por un lado, a Antoni Verjus, que con anterioridad había sido escribano del

²⁵ Francesc Carreras i Candi, «Idea de l'avenç urbà de Catalunya al segle XIV», en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Valencia, 1923), Valencia, 1924, vol. I, pp. 195-196. Agustí Altisent, *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, 1974, pp. 300-302.

²⁶ La densa biografía del personaje resulta difícil de conciliar con las actividades edilicias que se le atribuyen, y nos hacemos eco de ellas con todas las reservas. Sobre su trayectoria, Francisco Tarín y Juaneda, *La Cartuja de Porta-Caeli*: Valencia, Tip. Manuel Alufre, 1897, pp. 201-203.

²⁷ F. Ribas i Massana, «La Cartoixa de Montalegre al segle XV», *Studia Monastica*, 18 (1976), p. 418. También Josep M^a Madurell i Marimon, «Art Antic a la Cartoixa de Montalegre», *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català* (Sant Joan de les Abadesses, 1970), vol. I, Abadía de Poblet, 1972, pp. 231-244.

²⁸ Publican documentos sobre las peripecias de esta capilla y la devoción que suscitó la Virgen que se veneraba en ella: Josep M^a Roca, *Joan I d'Aragó*, Barcelona, Institució Patxot, 1929, pp. 72, 135, 194, 195; Aurea Javierre Mur, *Matha de Armanyach, Duquesa de Gerona*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, p. 91, doc. XIV, referencias p. 19. Sobre esta puerta y su historia posterior, Josep M^a Madurell, «El Portal Nou y la capilla de Nuestra Señora de la Canal», *Divulgación Histórica*, v (1948), pp. 213-216.

rey Juan I. En 1392, cuando obsequió al monarca con una pintura, era ermitaño de Montserrat. El rey, sorprendido gratamente por el díptico con la imagen de la muerte y las *Arma Christi* que había recibido, indica en la carta que escribe poco después al prior «ens maravella com tan be es entrat en aquest art, car abans non solia saber...»²⁹.

También deben figurar en este apartado dos dominicos vinculados al convento barcelonés de Santa Catalina. Por un lado, Fra Paulo de Senis que, atendiendo a los elogios que le dedicaron sus contemporáneos, debía de ser un reputado pintor cuando ingresó en 1476, a la edad de 24 años. Su vida conventual, sin embargo, fue extraordinariamente breve, ya que salió al año de su ingreso, pero quedaron en Santa Catalina una serie de pinturas, testimonio de su arte, que justificaban el calificativo de «*expertissimum in artificio ymaginario*» que se le aplicó³⁰. También perteneció a la misma casa Fra Francesc Domenech, autor en 1488 del grabado dedicado al *Triunfo de Nuestra Señora del Rosario*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid [fig. 3]. No sólo parece haber sido uno de los pioneros en el uso de esta técnica, sino que la iconografía de la obra referida lo es en relación al culto del Rosario que la orden impulsó³¹.

Un caso ciertamente excepcional por el alto nivel artístico alcanzado es el de Rafael Destorrents o Gregori³², artífice, entre otros manuscritos, de un misal encargado en 1403 por el obispo Juan Ermengol de Barcelona, y que su sucesor donó a dicha iglesia. El que hoy se conoce como «Misal de Santa Eulàlia» es una de las realizaciones más exquisitas del gótico internacional catalán [fig. 4], y su miniaturista un nuevo ejemplo del artista convertido a la carrera eclesiástica. Recibió órdenes sagradas en 1405.

Los inventarios *post mortem* constituyen una excelente vía de información sobre el nivel intelectual de los artistas medievales y confirman —como

²⁹ Antoni Rubió i Lluch, *Documents per la història...*, Barcelona, I.E.C., 1921, vol. II, p. 329, doc. CCCXLI. También Josep M^a Roca, *Joan I...*, p. 177.

³⁰ Dio a conocer la inscripción Jaime Villanueva, *Viage literario a las diócesis de España*, Madrid, 1851, vol. XVIII, p. 180. Sobre el pintor, S. Sanpere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, L'Avenç, 1906, vol. II, pp. 194-195; Gelabert Coll, «Dos artistas cuatrocentistas desconocidos», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXIV (1951), pp. 139-140.

³¹ *Ibidem*, pp. 141-144.

³² Los datos documentales sobre el artista los publicó Josep M^a Madurell y Marimón, «El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952. Véase también: *Id.*, «Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista», *Scrinium*, XIV-XV (1953), pp. 1-9; *Id.* «El Misal de Santa Eulàlia en la Seo de Barcelona», *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat*, 18 (1980). Josefina Planas, «El Misal de Santa Eulàlia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI (1984), pp. 33-62. Francesc Fité y Carmen Berlabé, «L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromía del retaule de la Seu Vella», *Locus Amœnus*, 2 (1996), pp. 103-110.

ya ha sido puesto de relieve en otras ocasiones³³ — que los libros fueron objetos inusuales en su entorno doméstico y laboral. Es cierto que existen significativas excepciones: la biblioteca del alfarero mallorquín Antoni Prunera (1396)³⁴, o la del platero barcelonés Bartomeu Serra (1448)³⁵. Pero quizá tengan el mismo origen que la del pintor Bernat Martorell (1444)³⁶ y sean ajenas a los intereses personales de sus poseedores.

³³ Sobre estas apreciaciones y otras a las que haremos referencia más adelante, Joaquín Yarza, «El pintor en Cataluña en torno a 1400», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xx (1985), pp. 56-57 (trabajo publicado más tarde en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Rennes, 1983; París, Picard, 1986, vol. I, pp. 381-406). También J. Yarza, *Artista-artesano...*, cit., pp. 153-157.

³⁴ En el inventario de esta alfarería mallorquina realizado en 1396 se contabilizan 17 libros, algunos devocionales, otros de astronomía. Por su interés transcribimos esta parte del documento: «Item in scriptorio supradicto inveni libros sequentes: Et primo quendam librum pergameneum, bullatum, scriptum in romancio, cum cohoptertis fustis viridis, compositum super planetis et signis cuius principium litteris virmilis est tale: “En nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist aquest libre feu Ali Eleapriblie dels juys de les steles, lo qual fo entrepretat de abraych en lati a laor de Nostre Senyor Déus per mestre Joan Ispalensi”. Item quendam alium librum, cum cohoptertis pergamenei, “engrutat” vocatum “Libre de vicis e vertuts”. Item quendam alium librum papireum, cum cohoptertis albis fustis, et cum bullis parvis, cuius nomine ignoratur. Item quendam alium vocatum “Tobias”. Item unum alium librum parvum papireum vocatum “Tractatus de puritate artis logice aditum a venerabili magistro Galterio de Burley”. Item unum libretum parvum, scriptum in papiro, vocatum “Liber de secretis secretorum sive de regimine principum”. Item unum alium libretum parvum, scriptum in papiro, cuius nomen ignoratur. Item alium librum papireum, modici valoris, cum cohoptertis pergameni “engrutat” scriptum in romancio, cuius nomen ignoratur. Item unum alium librum scriptum in papiro, cum cohoptertis pergameni cuius titulus erat talis “Incipit liber Albrabici ad magisterium iudiciorum astrorum, cum Dei laude et eius adiutorio interpretatus a magistro Iohanne Ispalensi. Item unum alium librum papireum scriptum in romancio vocatum “Saltiri”. Item unum alium librum de logicalibus, scriptum in papireo. Item unum alium librum cun cohoptertis virmilis, scriptum in pergameno, cuius nomen ignoratur. Item unum alium librum, in pergameno scriptum vocatum Saltiri. Item unum alium librum papireum, cuius ignoratur. Item unum libretum parvum pergameneum, cuius nomen ignoratur. Item unum alium librum parvum pergameneum, vocatum “Horas beate Marie Virginis”. Item unum libretum pergameneum factum seu compositum de signis et aliis figuris, cuius nomen ignoratur». Publica el inventario Gabriel Llompert, «La alfarería gótica d'en Prunera de la ciutat de Mallorca», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 44 (1988), p. 190.

³⁵ El inventario registra 10 libros que detallamos a continuación: «Primo...los Evangelis...; Item... lo Soliloquium...; Item...un libre...apellat Johan de Pachs...; Item...la Istoria de Sent Llatzer...; Item, lo libre de Doctrina Compendiosa...; Item, un altre libre...apellat Gamaliel; Item, un altre libre... apellat Flors de la Birbia; Item... la Comomoració de tots los fels deffunets; Item... los .x. Manaments; Item, un libre de deboxats ab cuberta de posts o bollons, en que ha diverses pintures e deboxaments». José M^a Madurell Marimón, «Manuscritos trecentistas y cuatrocentistas», *Hispania Sacra*, iv (1951), p. 431, doc. 23.

³⁶ Bernat Martorell heredó en 1444 la biblioteca de un familiar (Rafael Isern), que incluía un total de 13 libros: un evangeliario, el Génesis, un libro con oraciones y los siete salmos penitenciales, una Horas, otro libro de salmos, dos *Flors de Saltiri*, el *Lucidari* de Bernat Metge, un Catón, un *Tristany de Leonis* y algún otro libro devocional no identificado. Publica el inventario Josep M^a Madurell Marimón, «El pintor Lluís

Lo habitual es que escaseen los libros³⁷, e incluso aquellos textos que pueden ser interpretados en clave utilitaria, como los ejemplares del *Flos Sanctorum* que surgen ocasionalmente, y que servirían para seleccionar y ordenar las posibles escenas de los retablos. Este texto figura en dos inventarios de pintores: el del perpiñanés Pere Baró, realizado el 28 de junio de 1399³⁸, y el de Arnau Pintor de la Seu d'Urgell, que data del 21 de agosto de 1403, donde se describe en estos términos: «Item un Flos Sanctorum de paper»³⁹. El texto consagrado a la vida de santa Lucía, que pertenecía al empresario-lapicida mallorquín Pere Mates (1358) puede que hubiera servido también, al igual que los anteriores, como modelo iconográfico⁴⁰. Y, aunque resulta más injustificado, quizá haya que interpretar en esta misma dirección una vida de san Lázaro que, perteneciendo al causídico Bernat Costeges, tenía en préstamo el pintor Pere Rovira en 1441, «lo qual li ha prestat per a legir», dice el documento⁴¹.

Borrassà...», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, x (1952), pp. 347-349, doc. 839.

³⁷ En las notas de este apartado hemos reunido la información que ofrecen todos los inventarios publicados de la Corona de Aragón, que conocemos. A las noticias reseñadas pueden añadirse otros datos puntuales. Los dos libros que tenía el pintor mallorquín Nicolau Marçol (s. XIV): un Libro de horas y un *Dictamen litterarum* (Cf. Gabriel Llopart, *La pintura medieval mallorquina*, vol. I, Palma de Mallorca, Luis Ripoll ed. 1977, p. 122). O los ocho que estaban en posesión de Bartomeu Avella, pintor de Valencia (1429): «unes ores de Sta. Maria ab cubertes vermelles ab los gafets e scudets d'argent daurat. Item hun libre apellat Tobies scrit en paper. Item unes notes de grammatica scrites en paper. Item hun libre apellat Moss assan. Item una dialeticha ordenada per mestre dordes. Item un Cato e contentus scrit en paper. Item hun altre Cato scrit en paper. Item un saltiri en pla scrit en paper ab cubertes bordes de fust», José Sanchís Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, L'Avenç, 1914, pp. 18 y 20 (aunque este trabajo se publicó inicialmente en la revista *Estudis Universitaris Catalans*, nosotros citamos a partir de la edición completa del mismo que apareció poco después).

³⁸ Pere Vidal, «Recherches relatives à l'histoire des Beaux Arts et des Belles Lettres en Roussillon depuis le X^e siècle jusqu'au XVI^e», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, xxvii (1886), p. 200.

³⁹ Benigne Marqués, «Arnau Pintor, artista de la Seu d'Urgell durant la segona meitat del s. XIV», *Homenatge a Mn. Jesús Tarragona*, Lleida, Ajuntament, 1996, pp. 261-273, especialmente p. 272.

⁴⁰ Se describe como sigue: «unum librum grossum de papiro cum cohoptis fustis de super incuriatis ad barras corii albi et nigri cum bullis de lautono et IIII tancators, scriptum in romansio, diversa continentem, rubricatum "De la vida de Sancta Lucia verge". Et incipit: "Lucia Verja". Et finit: "Beneyt sia Jesu Christ. Amen. E madona Sancta Maria huy e tots jorns e totes hores, els sants e santes e angels e archangels. Amen», Gabriel Llopart, «Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ciutat de Mallorca», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, (1973), p. 105.

⁴¹ Dada la proximidad de ambas noticias, quizá este libro sea el mismo que, registrado como *la Istoría de Sent Llatzer, scrit en romans*, formaba parte de la biblioteca del platero Bartomeu Serra en 1448 (vid. la nota 35).

En lo que respecta a la presencia de libros de carácter técnico, los hallamos asociados a ciertas actividades más que a otras. Es el caso de los orfebres o de los miniaturistas. Así, el platero barcelonés Ramon Desfeu, que a principios del siglo xv poseía un total de 15 volúmenes en su biblioteca, mayoritariamente devocionales⁴²; disponía también de tres ejemplares relacionados con su actividad: dos trataban de alquimia, otro versaba sobre el *ensag de l'or*. Sucede lo propio con el también platero barcelonés Simó Martorell, de cuya casa se levantó inventario en 1412⁴³. Se registran tres libros, uno de ellos en estos términos: «i. libre de les ligues de l'offici» (¿leyes del oficio?). Este tratado, fuera un texto original o la traducción de otro, estaba escrito en catalán, como sucede con los ejemplares que pertenecían al platero anterior. Hay que señalar que hasta hoy nada se sabe de ellos. Tampoco nos consta que exista rastro de algo próximo a los «cinc libres de paper de algunes coses de art de illuminador», que figuran en el documento de depósito de bienes del miniaturista valenciano Miquel Atzavara del 21 de marzo de 1457⁴⁴. Por la referencia, hay que deducir que se trata de nuevo de textos teóricos sobre la práctica del oficio, parangonables al anónimo italiano *De arte illuminandi*, de la segunda mitad del *Trecento*⁴⁵.

A pesar de no quedar rastro de estos tratados que contribuyeron a formar a los artífices de la Corona de Aragón, no descartamos que el paso del tiempo contribuya a descubrirlos olvidados en nuestras bibliotecas y archivos, como ha sacado a la luz recetas diversas de nuestros escribanos medievales a propósito de la tinta⁴⁶.

Si bien los tratados aparecen sólo ocasionalmente, existe, en cambio, una fuente de aprendizaje cuyo valor se evidencia tanto por su presencia reiterada en este mismo contexto, como por ser, a menudo, objeto de transmisión testa-

⁴² Josep M^a Madurell, *Manuscrits en català anteriors a la impremta (1321-1474)*, Barcelona 1974, p. 44, docs. 45 y 48.

⁴³ El platero era propietario de tres libros, uno de ellos el ya reseñado, los otros eran devocionales, uno en concreto contenía los siete salmos penitenciales. Noticia del inventario en Teresa Vinyoles i Vidal, *La vida quotidiana a Barcelona vers 1400*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana, 1985, p. 67. Publicado por Núria de Dalmases, *Orfebreria catalana medieval. Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi)*, Barcelona, I. E. I., 1992, vol. II, pp. 240-243, doc. 144.

⁴⁴ Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. Federico Domènech, 1897, p. 55. También José Sanchís Sivera, *Pintores medievales...*, p. 76.

⁴⁵ *De arte illuminandi*, ed. Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza Ed., 1975.

⁴⁶ J. Rodríguez Pertegás, «Efemérides notariales», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, IV (1931), pp. 1-20. Agustí Altisent, «Persistència als segles XVIII i XIX de la fórmula medieval de la tinta», *Estudis d'Història Medieval*, I (1969), pp. 137-139. Milagros Carcel Orti, José Trenchs Odena, «La tinta y su composición. Cuatro recetas valencianas (siglos XV-XVII)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82 (1979), pp. 415-426.

mentaria entre artífices. Los documentos se refieren a ellos de forma genérica como libros, papeles o pergaminos de *mostras*, es decir modelos. Los poseían empresarios-lapidistas como el mallorquín Pere Mates (1358): «Item iii libros in quibus sculpte sunt diverse mostre... Item x plicamina papiri et pergamenei continentia diversas mostras et figuras in pictura...»⁴⁷; escultores como Rotlli Gualter (1438)⁴⁸. Los hallamos entre los bienes de diversos pintores valencianos como Bartomeu Salset (1418): «Molts papers ab Imatges deboxades del ofici del dit defunt de poch valor»⁴⁹, Jaume del Port (1427): «Item mols papers de mostres... Item dues posts ab papers de mostres»⁵⁰, Joan Vicent (1428): «Item un caxo de mostres de papers... Item un artibanch de quatre caxons lo hun caxo de mostres de papers, los altres caxons buyts»⁵¹, y Bartomeu Avella (1429): «Item una caixa de pi ab mostre vella en la qual atrobam los bens e coses següents. Primo moltes e diverses mostres pintades e figurades en diverses papers»⁵². Para los pintores barceloneses disponemos del testamento, codicilo e inventario de Jaume Vergós (1460); en este último se registra «una caixota antiga dins la qual havia algunes mostres de poca vàlua... una caixa plana dins la qual ha mostres»⁵³. Para los mallorquines, del de Rafael Monells (1468): «Item un plec de papés deboxats... Item molts altres papés deboxats... Item un caxó poc, ab pany e clau, vell, amb molts papers deboxats e mostres... Item molts papés pintats e deboxats de poca valor»⁵⁴.

Registramos este tipo de modelos también entre las posesiones de los miniaturistas. Lo confirma el inventario del valenciano Miquel Atzavara (1457): «Item moltes mostres de art de illuminar»⁵⁵. Asimismo los descubre

⁴⁷ Gabriel Llopart, *Pere Mates, un constructor y escultor...*, op. cit., p. 105.

⁴⁸ Gabriel Alonso García, *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lérida, Instituto de Estudios Leridanos, 1976, p. 111. Se reseñan una serie de dibujos que indudablemente corresponden a proyectos ejecutados por el escultor, pero también «una libreta de papel con dibujos de hojas y ramas».

⁴⁹ El inventario está fechado el 3 abril 1418. Barón de Alcahalí, *Diccionario...*, p. 294. José Sanchís Sivera, *Pintores medievales...*, p. 53.

⁵⁰ Inventario del 19 octubre de 1427. *Ibidem*, p. 54.

⁵¹ *Ibidem*, p. 155.

⁵² Inventario fechado el 18 agosto 1429. *Ibidem*, pp. 18 y 20.

⁵³ El primer documento está fechado a 29 de mayo de 1460, el segundo a 21 de julio y el tercero el 29 de este mismo mes. Los publica Agustí Duran i Sanpere, «Els pintors Vergós», *Barcelona i la seva història*, Barcelona, ed. Curial, vol. III, pp. 186-194.

⁵⁴ Gabriel Llopart, *La pintura medieval...*, vol. 4 (1980), pp. 182-187, doc. 318.

⁵⁵ Fechado el 21 de marzo de 1457. Lo publica Barón de Alcahalí, *Diccionario...*, p. 55. También José Sanchís Sivera, *Pintores medievales...*, p. 76.

el inventario del platero barcelonés Bartomeu Serra, realizado el año 1448, donde, junto a un total de diez libros, todos ellos de carácter eclesiástico, se menciona «un libre de deboxats ab cuberta de posts o bollons, en que ha diverses pintures e deboxaments»⁵⁶.

No siempre los modelos adoptaban este formato. Sabemos de la existencia de muestras esculpidas, como ocurre con el lapicida mallorquín Pere Mates (1358):

Item pastas guixii 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 III peciarum, aptas ad sculpendum mostris⁵⁷.

En el inventario de Rotlli Gualter (1438) se enumeran figuras o escenas de yeso⁵⁸. Sin embargo, no disponemos de alusión alguna a algo próximo a los maniqués que parecen haber utilizado los pintores del mediodía francés a lo largo del siglo xv⁵⁹.

A menudo los que realizan el registro de bienes, llegado el momento de contabilizar estas colecciones de modelos, las consideran de escaso valor. No obstante, el que les otorgaba el artífice era otro. Puede que éste sea el motivo que justifica en ocasiones su cesión testamentaria, junto con las herramientas de su oficio. Los albaceas de Rotlli Gualter, por ejemplo, los cedieron a la obrería de la catedral de Lleida según disposición del difunto⁶⁰, y podemos sospechar que ocurrió algo similar en el caso de otros tres artistas que también incorporaron disposiciones parejas a favor, en este caso, de sus ayudantes. Lo vemos en los correspondientes testamentos: el del pintor Guillemó Celom, que lo dictó en la Seu d'Urgell en 1287⁶¹, el del platero

⁵⁶ José M^a Madurell Marimón, *Manuscritos trecentistas y cuatrocentistas...*, p. 31, doc. 23.

⁵⁷ Gabriel Llompart, *Pere Mates, un constructor y escultor...op. cit.*, pp. 104-105.

⁵⁸ Gabriel Alonso García, *Los Maestros...*, p. 111.

⁵⁹ Françoise Robin, «L'artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au xv^e siècle)», en *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, p. 487.

⁶⁰ Gabriel Alonso García, *Los maestros ...*, p. 111.

⁶¹ Carme Batlle Gallart, *La Seu d'Urgell medieval: la ciutat i els seus habitants*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana, 1985, doc. 6, pp. 169-170: «Item dimitit Jacobo Brula omnia ferramenta et omnia operamenta sive sint picture sive imagines sive quocumque alio nomine nominentur, que faciant et pertineant ad officium et servicium pictoris sive sint in Sede sive in Cervaria sive alibi ubique sive pertineant ad ipsum testatorem».

Pere Estalric de Barcelona, fechado en 1465⁶², y el del escultor de origen alemán vecindado en la misma ciudad Miquel Lochner en 1490⁶³.

Los dibujos no sólo estuvieron en el taller de los artistas con el fin de enseñar, recordar o repertoriar posibles modelos; los clientes también se sirvieron de ellos como instrumento para controlar que la obra ejecutada se correspondiera con lo pactado. Si en el ámbito de la Corona de Aragón las colecciones de los primeros parecen haber desaparecido mayoritariamente⁶⁴, conservamos, en cambio, muchos de los bocetos que acompañaron el documento notarial que recogía las condiciones y características del encargo. En este caso los dibujos no han sido vehículo de aprendizaje, pero pueden ilustrarnos sobre lo explícito del dibujo sobre el que se fundaba el compromiso posterior.

La nómina no es muy amplia, pero se conservan, en originales o en reproducciones de los mismos, cinco dibujos preparatorios de arquitectura: dos de la catedral de Tortosa⁶⁵ [fig. 5], uno de la de Lleida⁶⁶, otro de la puerta occidental de la Seo de Barcelona⁶⁷ [fig. 6], y finalmente otro epigráfico de la iglesia

⁶² Aunque en este caso no se explicitan más que las herramientas: Núria de Dalmases, *Orfebrería catalana...*, vol. II, p. 296, doc. 256.

⁶³ José M^a Madurell Marimón, «Miguel Lluch, un escultor cuatrocentista alemán en Barcelona», *Spanische Forschung der Görresgesellschaft*, 10, (1954), p. 173, doc. 6: «Item lego Iohanni de Alamannia criato meo decem libras et tota la ferramenta officii mei...». Un documento de 1492 (*Ibidem*, p. 189, doc. 37) confirma que los albaceas cumplieron lo establecido por el difunto.

⁶⁴ Al margen de futuros descubrimientos, en el corpus de estos libros de muestras ninguno de ellos se da como español: Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900- ca. 1450)*, Amsterdam University Press, 1995.

⁶⁵ Plano y dibujo de lo que se ha identificado como proyecto de la elevación exterior de la catedral de Tortosa, el segundo hoy perdido, pero conocido gracias a la reproducción que hizo de ellos en su día José Matamoros, *La catedral de Tortosa*, Tortosa, Ed. Católica, 1932, pp. 53 y 33. Más recientemente Victòria Almuní Balada, «La problématique des projets d'architecture en Catalogne au XIV^e siècle: le cas de la cathédrale de Tortosa», *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne* (Narbonne 1992), Ville de Narbonne, 1994, pp. 143-150. De nuevo Josep Lluís Guinovart y Victòria Almuní Balada, «La traça de la catedral de Tortosa. Els models d'Antoni Guarc i Bernat d'Alguaire», *Lambard*, IX (1996), pp. 23-37.

⁶⁶ Francesc Fité, «Dibuix d'un pinacle de la catedral de Lleida», *Catalunya Medieval*, [catálogo de exposición], Barcelona, Generalitat, 1992, p. 310.

⁶⁷ Obra del maestro Carlí de 1408. Joan Bassegoda Nonell, «Projecte de la façana principal de la catedral de Barcelona», *Thesaurus. Estudis* [catálogo de exposición] Barcelona, Fundació La Caixa, 1986, pp. 172-173.

de Alcañíz⁶⁸. Existen también unos modelos de vidriera para la catedral de Girona⁶⁹, y una colección relativa a retablos, salvo un caso⁷⁰, mayoritariamente aragoneses⁷¹. De los últimos, el que sirvió como pauta para la *Verge dels Concellers*, cuya estructura de madera realizó el escultor Francí Gomar y pintó Lluís Dalmau [fig. 7], es uno de los más interesantes⁷².

Los tratados no abundan en los talleres de los artífices medievales reseñados, y los libros de muestras, que tienen una presencia mayor, sirvieron únicamente para transmitir formas. Esta evidencia nos lleva a una conclusión, acorde con el papel periférico en materia artística que hemos reivindicado desde el principio para los territorios de la Corona de Aragón: las vías usuales en la transmisión del saber técnico —fundamento de cualquier actividad en este campo— fueron otras.

LA ENSEÑANZA EN EL SENO FAMILIAR: DINASTÍAS DE ARTISTAS

Hasta ahora en nuestro recorrido hemos rastreado testimonios del peso que tuvo la teoría en la formación y actividad de nuestros artífices, pero desde una única perspectiva: la asunción del saber a través de los tratados, que parece haber sido poco determinante. En la realidad, los caminos transitados habitualmente fueron de naturaleza más pragmática. El conocimiento y la práctica se adquirieron a la par y por la vía que consagraron los gremios avanzada la Edad Media: el magisterio de unos sobre otros.

Una realidad que hay que contemplar en este contexto es la de las dinastías artísticas, cuyos miembros practicaron el mismo oficio a lo largo de

⁶⁸ Manuel Siurana Roglan, «Un grafito, posible cabecera de la colegiata de Alcañíz», *Teruel*, 68 (1982), pp. 163-174.

⁶⁹ La bibliografía sobre estas dos piezas del Museo de Arte de Girona es abundante. Remitimos a la ficha del catálogo (con toda la bibliografía anterior) de la última exposición que las ha exhibido: Rüdiger Becksmann, «Table de bois avec projets pour la fenêtrage axiale de la cathédrale de Gérone», en Roland Recht ed. *Les bâtisseurs des cathédrales...*, pp. 464-466.

⁷⁰ Se da a conocer este dibujo en Manuel Trenchs, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, I.E.C. 1936, Lámina CXXIII.

⁷¹ M^o Carmen Lacarra Ducay, «Sobre dibujos preparatorios de pintores aragoneses del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp. 553-581.

⁷² Lo dio a conocer Josep Puiggari, *Album heliográfico de la Exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos*, Barcelona 1883. Lo publicó de nuevo S. Sanpere y Miquel, *Los cuatrocentistas...*, vol. 1, Barcelona, L'Avenç, 1906, p. 239.

varias generaciones, transmitiéndose los conocimientos que les eran propios. La documentación demuestra que el aprendizaje no siempre se desarrollaba en el seno de la familia⁷³, y podemos imaginar el porqué⁷⁴, pero en toda actividad artística existe también una dimensión empresarial con la que obligadamente había que familiarizarse y, en lo que a ella respecta, los clanes y las estrategias que les eran propias fueron la mejor escuela. La capacidad de monopolizar el mercado, copando los encargos más relevantes es, por ejemplo, lo que acaba por significar a ciertas dinastías artísticas, como sucede con los Borrassà⁷⁵ en el campo de la pintura, o con los Camprodón de Perpiñán en un contexto profesional más complejo⁷⁶, entre otras⁷⁷.

Como caso excepcional, destaca por su longevidad una familia de lapicidas asentados en Lleida durante un periodo puede que superior a los sesenta años (el margen documental podría abarcar desde 1232, pero según los datos más seguros comprende de 1259 a 1316). Durante ese periodo, sus miembros se sucedieron unos a otros como maestros de obra del castillo real de la ciudad, siendo también algunos de ellos directores de la fábrica de la catedral contigua⁷⁸. La cronología absoluta del linaje Prenafeta coincide en la Lleida medieval con la pervivencia de lo figurativo en el lenguaje románico y con el advenimiento de las formas góticas a partir de los primeros años del siglo XIII. Indudablemente los motores del cambio no fueron sus miem-

⁷³ Véase al respecto la documentación recogida y las conclusiones que pueden extraerse de ella en Josep Baucells i Reig, «L'estament dels aprenents dels segles XIII i XIV segons els contractes notariais de Barcelona», *Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos*, VI (1978), pp. 85-142.

⁷⁴ Salir del taller familiar suponía entrar en contacto con otras enseñanzas y renovar conocimientos. Sobre este punto véanse los trabajos citados en la nota 33.

⁷⁵ Josep Clarà, «Precisions i nous documents sobre els pintors Borrassà (segles XIV-XV)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXIX (1987), pp. 129-142.

⁷⁶ Para los Camprodón —Bartomeu, Arnau y Guillemó—, activos en el Rosellón y Mallorca, Carcasona y Girona, de los cuales ha sido identificado recientemente la personalidad estilística de Arnau, V. Beaulieu & M. Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, París, Picard, 1992, p. 276. También Albert Torra Pérez, «El Arca de Sant Cugat. Notas hagiográficas y documentales», *Anuario de Estudios Medievales*, 23 (1993), p. 549 y doc. 3, pp. 560-561; M^a Eugenia Ripoll, «Els Campredón, una nissaga d'artistes medievals. Balanç de coneixences», *El regne de Mallorca a l'època de la dinastia privada* (XVI Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma, 1977), Palma, Govern Balear (en prensa).

⁷⁷ A modo de apunte, recordemos la sucesión padre-hijos en los escultores trecentistas y cuatrocentistas: Jordi de Deu, Antoni Joan y Pere Joan; o la familia de los Alerigues, maestros de obra y escultores instalados en la Manresa trecentista; o los orfebres Santilena de Morella, los pintores Zaortiga en Aragón, etc.

⁷⁸ Francesca Espanyol, «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes* (Lleida, 1991), Lleida, Paeria, 1991, pp. 184-186.

bros. Su práctica arquitectónica en la ciudad debía limitarse a repetir las recetas conocidas, y hay que presuponer que no tuvieron ningún papel en el cambio estético operado. Encerrados en un territorio desconectado de los grandes centros creadores, las cosas no podían discurrir de otra manera.

EL VIAJE COMO VÍA DEL CONOCIMIENTO

En Cataluña, Mallorca, Aragón o Valencia el desembarco de las novedades se produjo con la llegada de artífices formados en los centros punteros. El norte de Francia o la Toscana son los lugares de origen de un número considerable de artistas a quienes su nombre, apelativo de origen, delata como extranjeros⁷⁹. Desconocemos qué les impulsó a viajar hacia la península, sobre todo a los primeros, que, además, fueron quienes se instalaron mayoritariamente y de forma definitiva entre nosotros. Pero, en ciertos casos, la intervención de sus propios compañeros de oficio fue decisiva. Así ocurre con el asentamiento en Valencia de un grupo de plateros italianos en torno a 1330, por iniciativa de su colega Jaume Anglés, que corrió con los gastos del viaje⁸⁰. Tras esta actuación debemos imaginar sin duda razones de peso. No se nos escapa, por ejemplo, que en el horizonte de este platero —en el que no es difícil advertir cualidades de empresario— pudo estar el esmalte traslúcido, una técnica oriunda de Italia y desconocida por entonces entre los profesionales de la Corona de Aragón, pero que no tardaría en imponerse. Indudablemente un viaje como el que acabamos de reseñar puede haber servido para divulgarla. Como parece haber servido la itinerancia de los maestros lombardos, en época románica, para difundir recetas arquitectónicas, de lo que se derivó luego la larga persistencia del término «lombardo» como sinónimo de «maestro de obras»⁸¹.

⁷⁹ Son significativos como apelativos de origen Tournai, Guines, Montbrai, *de França*, y, por otro lado, Sens (Siena), Florencia, o nombres y apellidos como Bonansegna, Chiesanova, Mino de la Seca, Lupo di Francesco, etc. Sobre este punto véanse las noticias documentales recogidas, y su valoración, en Francesca Espanyol, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Cataluña*. Lleida, Estudi General, 1995, p. 161 y ss.

⁸⁰ Francesca Espanyol Bertran, «El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes», *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española* (IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 1982), Zaragoza, 1984, pp. 107-130, especialmente p. 126, apéndice 1.

⁸¹ Sobre esta cuestión, Josep Gudiol Cunill, «Quelcom sobre Lambarts», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 6 (1910), pp. 329-335. La identificación entre producto y artesano se da también en el campo de la cerámica, donde «maleguero» es sinónimo de «alfarero»; se debe a que éste trabaja *obra de malica*, de-

Por este motivo acabó por estar perseguida la libre circulación de artífices que dominaban ciertas técnicas artísticas, cuyo conocimiento se valoró capital para la prosperidad de determinados territorios. Es el caso, por ejemplo, de las graves penas con que el Consejo barcelonés amenazaba en 1447 a los coraleros de la ciudad que se trasladasen a tierra de moros o de infieles con las herramientas de su oficio, para enseñar la técnica del corte. De hacerlo perderían vida y bienes⁸².

En zonas periféricas preservar ciertos secretos de taller fue importante, y en especial como medio de consolidación profesional. Una serie de evidencias confirman que el monopolio de ciertas técnicas conllevó una situación de privilegio. Es el caso, por ejemplo, del nivel laboral alcanzado por un escultor instalado en Girona a comienzos del siglo XIV, fundado sin duda en el atractivo de los acabados que incorporaba a sus realizaciones. La costra de vidrio, nielado en oro, que utilizó Joan de Tournai como fondo de las pequeñas esculturas de aplique, en alabastro, tuvo que resultar seductora a los ojos de una clientela habituada a soluciones de menor riqueza cromática y de acabados mucho menos fulgurantes. Que esta fórmula quedase limitada durante años a los proyectos en los que intervino el maestro y que, si existe algún testimonio al margen de su catálogo, corresponda a artífices activos en su área de trabajo que pudieron establecer relaciones laborales con él, es muy significativo⁸³.

También en el campo de la pintura dominar un lenguaje nuevo y en especial una técnica desconocida o novedosa tuvo similares consecuencias. Así puede interpretarse, por ejemplo, el éxito del italianismo cuando hace su aparición en los reinos de la Corona durante el primer tercio del siglo XIV o, en su caso, cuando se accede, a comienzos del siglo XV, a la perfeccionada técnica al óleo que dominan los pintores flamencos, y a las nuevas formas de expresión que les son propias. En el primer caso, el rey, y a su imagen oficiales reales o nobles, monopolizan a un pintor como Ferrer Bassa, que pinta retablos a la par que acepta compromisos como miniaturista⁸⁴. Aunque se trata de un artífice catalán, para explicar las profundas raíces italianas de su arte, los estudiosos consideran necesario suponerle un viaje a Italia del que

nominación genérica del producto cerámico derivada de la importancia que tuvo Málaga como centro productor y exportador en época musulmana.

⁸² Claude Carrère, *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona, Curial, 1977, vol. I, p. 434.

⁸³ Se analizan con detalle todos estos aspectos en Francesca Espanyol, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», en *Cultura i Societat a les terres de Girona*, (Gerona 1993), *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxxiii, 1994, pp. 379-432.

⁸⁴ Para una panoràmica sobre el pintor, Manuel Trenchs, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes...*cit.

no hay, por el momento, constancia documental. En el segundo, aunque el viaje está registrado sólo como proyecto (en 1431 se le paga por el que está proyectado que haga a Flandes)⁸⁵, la personalidad que manifiesta Lluís Dalmau como pintor en los años posteriores no deja lugar a dudas. Estuvo en Flandes donde se empapó de todas las novedades y, a su regreso, pudo ofrecer a la clientela un producto de vanguardia que le abrió las puertas a encargos de gran categoría [fig. 8].

La *Verge dels Concellers*, ejecutada entre 1443-1445 con destino a la capilla del palacio del concejo barcelonés, es buena prueba de ello, y los términos del acuerdo previo entre los representantes del gobierno municipal (había que buscar al «millor e pus abte pintor encerchar de trobar se posques»), prueba de que valoraron en Dalmau el aire de renovación que podía ofrecerles. No en vano le exigieron por contrato que les representara a los pies de la Virgen «effigiats segons proporcions e habituts de lurs cosors, ab les façs axii propies com ells vivents les han formades». El texto es inequívoco: estos representantes del patriciado urbano conocían cuáles eran los planteamientos pictóricos más avanzados y buscaron al artífice que podía afrontarlos⁸⁶.

Unas disposiciones similares encierra el acuerdo firmado entre el escultor Pere Joan y los representantes municipales zaragozanos, para el relieve que debía presidir su sala de reuniones en las denominadas Casas del puente. Había que confeccionar un gran relieve con la escena de Pentecostés y sus correspondientes puertas de cierre pintadas. El convenio es contemporáneo al anterior (data del 23 de septiembre de 1443) y puede que esa coincidencia no sea algo casual⁸⁷. Al artífice también se le exige que incorpore novedades, en este caso pintura de grisalla en el interior y exterior de las puertas, técnica que se cataloga de «nueva forma» y que supondrá resultados más que satisfactorios. En el contrato se indica a propósito de ello: «molt maravellosament fet e en molt nova manera ... de blanch e negre, de nova manera retirant a obre de pedre»⁸⁸.

⁸⁵ «Item done a luis dalmau pintor de casa del senyor Rey los quals lo dit senyor ab letra su ab son segell secret segellada dada en Barchinona a vi dies de setembre M.CCCC. XXXI. li mana donar per ajuda de les despeses per ell faedores en lo viatge que de manament seu deu fer vers les parts del comptat de fflandes tocants servey del dit senyor, segons quen la dita letra se conte ab apoca closaper en Johan serda notaria XI dies del dit mes.- c florins». José Sanchís Sivera, *Pintores medievales...*, pp. 61-62.

⁸⁶ Sobre esta documentación relativa al encargo, S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas...*, vol. I., p. 238-240. Transcribe el documento del contrato completo en el apéndice, *Ibidem*, vol. II, Barcelona 1906, pp. XIV-XVII.

⁸⁷ En cuestiones artísticas el mimetismo ha sido uno de los motores más eficaces. Que una ciudad conociera las intenciones de otra es perfectamente viable.

⁸⁸ El texto íntegro de este párrafo es como sigue: «Item, sont de acort en la part de fora de les portes, que sia la Maria en una part, e en l'altre l'angel, e es anomenada la Salutaçon, e sera molt maravellosament fet e en molt nova manera...Item, sont de acort en la part de

El viaje fue sin duda una vía de conocimiento en la Edad Media. Los artistas foráneos llegaron a la península ibérica y con ellos los saberes más avanzados en la práctica de sus respectivos oficios, y también existió el viaje protagonizado por los artífices vernáculos hacia regiones ultrapirenaicas. Disponemos de significativos testimonios de estos últimos para sumar a los ya enumerados. Del maestro de obras Benet d'Alguaire, por ejemplo, sabemos que en 1345 se desplazó desde Tortosa a Aviñón⁸⁹, que se había convertido por entonces, gracias a los papas, en un gran centro artístico de la Europa meridional y lugar de maridaje, en lo figurativo, de corrientes estilísticas muy diversas. Desde el punto de vista arquitectónico, la ciudad ofrecía un sinnúmero de modelos tanto de carácter religioso como civil, en los que bucear. Pere Sanglada, a finales de siglo (antes de 1394) y de camino a Flandes, a donde se dirigió para adquirir el roble necesario para la obra del coro de la catedral de Barcelona, se detuvo en Girona, Elna, Narbona y Carasona para ver los coros de estas catedrales⁹⁰. Naturalmente el valor que tiene el modelo para un artista medieval está detrás de toda esta actividad periegética. También la búsqueda del perfeccionamiento del propio oficio por medio de la observación de la obra ajena inspiró la súplica enviada en 1478 por el infante Fernando a su padre el rey Juan II a favor del maestro Ans (el escultor Ans Mund de Suabia, radicado en Zaragoza):

suplico e demando de mucha gracia a vuestra alteza en lo que al dicho maestro Ans suplicara ad aquella lo haya por bien encomendado e le quiera dar e otorgar la licencia que suplicara de poder pasar e yr a la dicha villa de Perpinya por veyer las dichas obras que alla son, las cuales quiere mirar por instruirse de aquellas por su arte⁹¹.

Los viajes no siempre tuvieron como destino zonas alejadas de aquellas en las que discurría habitualmente la actividad de su protagonista. Ciertas obras ejercieron un gran mimetismo en su entorno inmediato que las convirtió en obligados elementos de referencia y, consecuentemente, en objetivo de este tipo de itinerancia. Es el caso del papel que puede haber tenido la bóveda de la capilla del palacio episcopal de Tortosa, avanzadilla de una

dintre de les portes de fer quatre profetes de blanch e negre, de nova manera retirant a obre de pedra». Publica el contrato entero Manuel Serrano Sanz, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 35 (1916), p. 421, doc.xx.

⁸⁹ Victòria Almuní Balada, *L'obra de la Seu...*, p. 59.

⁹⁰ Transcribe el documento M^a Rosa Terés i Tomàs, *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Artstudi, 1987, pp. 103-104, doc. 4.

⁹¹ J. Rius Serra, «Subsidios para la historia de nuestra cultura», *Archivo Español de Arte*, 5 (1929), p. 266, doc. cvi.

fórmula que anuncia futuras bóvedas estrelladas en los territorios de la Corona de Aragón⁹², o del que parece haber representado la torre-campanario de Lleida [figs. 9-10], cuya construcción se inició durante segunda mitad del siglo XIV⁹³.

Respecto a la segunda, sabemos de un desplazamiento a la ciudad por parte del maestro de obras de las catedrales de Tortosa y de Valencia, Andreu Julià, en 1378, con el fin de dibujarla, puesto que iba a servir como referente para la torre del Miguelete en Valencia, entonces en proyecto⁹⁴. En 1414 fue el arquitecto Pere Balaguer su director por entonces quien se trasladó a Lleida, Narbona y otros lugares, con vista a observar posibles modelos para la obra⁹⁵. Cuando pocos años después los miembros del consejo municipal de Cervera, en las inmediaciones de Lleida, acuerden concluir el piso de campanas de la torre de la iglesia parroquial, impondrán al arquitecto el más que reputado de la catedral próxima⁹⁶.

La recurrencia a un modelo precedente en el caso de la obra de un campanario tiene que ver sin duda con las dificultades técnicas que se presuponian a un proyecto de este género. La observación por parte del experto de una obra a medio construir le permitía acceder a determinadas soluciones estructurales y hacerlas suyas. No se trataba de un aprendizaje por la vía de la práctica, sino por el de la observación que podría transformarse en experiencia, si con posterioridad el arquitecto visitante llegaba a aplicar las rece-

⁹² La estructura que le es propia constituye, por su cronología, el testimonio más antiguo del que tenemos noticia en Cataluña. Recordemos que en la Península los primeros ejemplares de bóveda estrellada plena corresponden a la capilla de Santa Catalina, en la catedral de Burgos, y a la capilla Barbazana en la de Pamplona, concluida en 1319. La presencia de un maestro de obras en Tortosa hacia 1345 llamado Benet Basques (verosíblemente apelativo de origen), podría explicar quizá la llegada de esta fórmula a Tortosa, de donde se habría difundido posteriormente a Valencia (sala capitular de la catedral) de la mano de Andreu Julià, maestro mayor de ambos edificios (en Tortosa desde 1366), para pasar finalmente a Nápoles. Sobre los antecedentes de la capilla de Tortosa: Francesca Espanyol Bertran, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, Concell Comarcal, 1994, p. 39 y ss.

⁹³ Sobre esta influencia, Francesca Espanyol Bertran, «Antécédents de Pere Vallebrera, maître d'œuvre de la cathédrale de Perpignan», *Autour des maîtres d'œuvre...*, pp. 159-170.

⁹⁴ Aunque la noticia la dio a conocer Victòria Almuní Balada, *L'obra de la Seu de Tortosa...*, p. 65, véase la correcta lectura del dato en Francesca Espanyol Bertran, *Antécédents de Pere Vallebrera...*, p. 169, nota 24.

⁹⁵ Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Turner, 1977 [reprt.], vol. I, p. 257.

⁹⁶ El documento acreditativo fue publicado en origen por Federico Gómez Gabernet, «Capítulos entre los paheres de la villa de Cervera y el maestro Pedro de Vallebrera, sobre la obra de la torre campanario de la iglesia de Santa Maria, en año 1423», *Ilerda*, VI (1946), pp. 133-138. Más recientemente, Francesca Espanyol Bertran, *Antécédents de Pere Vallebrera...*, pp. 161-162.

tas personalmente. Quizá esta sea la clave para entender por qué un mayor número de los viajes medievales conocidos tiene que ver con proyectos arquitectónicos. Los modelos formales o estilísticos pueden desplazarse de un lado a otro en forma de álbumes de muestras. En cambio, Bartomeu Gual, cuando se proyectaba el cimborrio de la catedral de Barcelona, tuvo que trasladarse a Valencia en calidad de maestro mayor del edificio, para analizar *in situ* el que allí se había construido, ya que el género de dibujo que era propio de la época le hubiera informado escasamente de aquello que resultaba más fundamental para el arquitecto: conocer el mayor número de soluciones técnicas posibles⁹⁷.

CONSULTAS Y CONGRESOS DE ARQUITECTOS

Que en el caso de la arquitectura medieval no existía un corpus de doctrina común a los arquitectos, y que entre los activos en la Corona de Aragón este hecho está aún más justificado —dado el origen geográfico dispar de muchos de ellos— es algo sabido; la práctica constituía así la base de su autoridad profesional. Conviene recordar esta realidad para entender cuan habitual fue entre nosotros la recurrencia, cuando surgían problemas de estabilidad en las obras, a reputados arquitectos en activo a quienes se consultaban posibles soluciones. Lo ilustrativo es observar cómo reaccionan ante lo que podemos catalogar de evidencias. El mal estado, por ejemplo, del cimborrio de la catedral de Zaragoza, y cómo lo hacen, en cambio, ante lo que no es más que un proyecto: la nave única de la catedral de Girona.

El problema zaragozano fue sentido muy especialmente por el cabildo y bajo sus auspicios se consultó a los expertos cuatro veces sucesivas a lo largo de los siglos XIV y XV⁹⁸. De ellas, la más antigua documentada (1380)

⁹⁷ Viajó en 1413 y empleó 18 días. Le acompañaron su sobrino y un carpintero que no se identifica. Francesch Carreras Candi, «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII (1913-1914), p. 313.

⁹⁸ Entre el proyecto y la conclusión del cimborrio de la catedral (que ahora se sabe que sustituyó a uno anterior) mediaron treinta años (1346-1376) y los problemas o dudas sobre su estabilidad surgieron ya por entonces, puesto que en 1380 se procedió a la primera consulta (véase nota siguiente). Sobre todas las peripecias de este proyecto, Pascual Galindo y Romeo, «El Cimborrio de la Seo (1379-1520)», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, I (1922-1923), pp. 378-421. Sobre el comienzo de las obras del cimborrio y la existencia de uno anterior, M^a del Carmen Lacarra Ducay y Cristina Monterde Albiac, «Un libro de fábrica de la Seo de Zaragoza del año 1346» (en *Al profesor emérito Antonio Ubieto Arteta en Homenaje Académico*), *Aragón en la Edad Media*, VIII (1989), pp. 363-381. Se analiza minuciosamente la cabecera del edificio con sus remodelaciones e intervenciones posteriores en Philippe Araguas, «*Bene fundata est supra firmam petram*. Mutations et interférences stylistiques à la cathédrale de Saragosse», *Revue de l'Art*, 95 (1992), pp. 11-24.

tuvo por protagonista al catalán Bernat Roca, maestro mayor de la catedral de Barcelona⁹⁹. El 24 de febrero de 1403 hubo una nueva convocatoria y, junto al arquitecto Joan de Barbastro que dirigía la fábrica, se congregó un grupo de expertos (ocho en total) todos ellos musulmanes¹⁰⁰. En 1417 acudieron a Zaragoza por la misma razón un tal Issembart, que trabajaba en Daroca, y un artífice llamado Corla, que lo hacía en Molinos¹⁰¹. El mal asentamiento del cimborrio acabó por provocar el hundimiento de un pilar y una arcada contiguos en 1498, lo que determinó la convocatoria de una nueva consulta. Esta vez los maestros llegaron de Barcelona (Joan Font), de Valencia (Pere Compte), de Montearagón (¿mosén Carlos?) y de Toledo (Enrique Egas y otro)¹⁰². Según informa un documento del año 1505, tras esta estancia del reputado Enrique Egas en Zaragoza, el cabildo pretendió vincularlo a las obras de la catedral¹⁰³.

En el caso de Girona el problema se planteaba desde otro punto de vista. Existía la cabecera de una catedral comenzada según un plan, y se pensó alterar ese proyecto original sustituyendo las tres naves previstas por una nave única. Esa audacia que se proponía llevar a cabo el maestro mayor Pere Sacoma reunió en la ciudad en 1386 a siete de los más reputados arquitectos en activo¹⁰⁴: Bernat Roca y Arnau Bargués, maestros respectivamente de la catedral y la ciudad de Barcelona, entre ellos. Lo significativo de la consulta es que todos los maestros afincados en Girona (tres en total), incluido el maestro mayor, opinaron sobre la viabilidad del nuevo proyecto, mientras que aquellos llegados de Barcelona (cuatro) apoyaron el plan de origen, arguyendo que el otro no era seguro. La votación final se decantó a su favor. Sin embargo, los responsables de la obra, reconsideraron la cuestión unos años más tarde.

⁹⁹ La noticia de este documento (no transcrito hasta ahora) ha sido recogida únicamente por la historiografía catalana: José M^a Madurell y Marimón, «El palacio real mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIII (1937-1940), p. 97.

¹⁰⁰ Lo publicó Manuel Serrano Sanz, «Gil Morlanes escultor del siglo xv y principios del xvi», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 36 (1917), p. 92-94, doc. i. También Pascual Galindo y Romeo, *El Cimborrio...*, cit.

¹⁰¹ Manuel Serrano Sanz, «Gil Morlanes escultor...», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 35 (1916), p. 360. También Pascual Galindo y Romeo, *El Cimborrio...*, cit.

¹⁰² *Ibidem*. La noticia ya la había dado a conocer el Barón de Alcahalí, *Diccionario...*, pp. 418-419.

¹⁰³ Publicó esta noticia J. Rius Serra, *Subsidios para la historia...*, pp. 270-271, doc. 112.

¹⁰⁴ Elies Serra Ràfols, «La nau de la Seu de Girona», en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, vol. 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, pp. 185-204. Las actas de ambas reuniones se publican traducidas en Joaquín Yarza *et al.*, *Arte Medieval n...*, pp. 308-328.

En 1416, cuando era maestro de obra Guillem Bofill, el cabildo envió a un emisario para convocar a los arquitectos de todos los edificios importantes que se erigían por entonces en Cataluña, Perpiñán y Narbona. Acudieron los de estas últimas catedrales y de las de Tortosa, Tarragona, Barcelona y la Seu d'Urgell. Asimismo el que dirigía los trabajos de varias parroquias de Barcelona, el que lo hacía en Santa María de Manresa y el de Castelló d'Empuries. De nuevo se impuso en la votación la continuidad del plan primitivo, pero desconocemos por qué razón esta opinión mayoritaria no se tuvo en cuenta, y prevaleció la del propio director Guillem Bofill.

El contraste de las diversas posturas que revelan los dos congresos de Girona muestra hasta qué punto era dispar la formación técnica de los arquitectos medievales activos en la Corona de Aragón. No podemos evaluar cuánto modificaron estas discusiones los planteamientos de unos y otros, ni cómo reaccionaron aquellos que pudieron constatar que la bóveda de la nave única funcionaba perfectamente. En todo caso, desde una perspectiva actual, y con la evidencia rotunda de la viabilidad del proyecto que el paso del tiempo ha otorgado, lo que sí puede advertirse es que el conservadurismo primaba mayoritariamente entre los artífices consultados. Por fortuna, la decisión se tomó al margen de lo apuntado por la votación.

VERSATILIDAD PROFESIONAL Y VIDA CORPORATIVA

Las responsabilidades profesionales de quienes se reunieron en Girona en 1386 o en 1416 excedían los límites de lo que hoy en día se exige a un arquitecto. Su formación les permitía asumir tareas que corresponden en la actualidad al ingeniero o a otras actividades artísticas. Así, a lo largo de los siglos medievales, puede afirmarse que, como ocurre en otros ámbitos geográficos¹⁰⁵, los maestros de obras de la Corona de Aragón construyeron edificios de mayor o menor envergadura, murallas, puentes y redes hidráulicas; pero también esculpieron e incluso algunos pintaron¹⁰⁶. Ciertamente esta di-

¹⁰⁵ Marcel Durliat, «Les attributions de l'architecte à Toulouse au début du xv^e siècle», *Pallas*, xi (1962), pp. 205-212.

¹⁰⁶ Jaume Faveran (s. xiv) dirigió las obras de la catedral y de un puente en Narbona, para pasar después a Girona, donde fue maestro mayor de la catedral y artífice de un sepulcro (C. Freisang «Jacques de Fauran», en Roland Recht ed., *Les bâtisseurs des cathédrales...*, pp. 195-119). De Berenguer de Montagut se conoce su intervención como maestro mayor en la iglesia de Santa María del Mar (Barcelona), en la del Carmen de Manresa y en un puente de este último lugar. Guillem Seguer (s. xiv), que también estuvo al cargo de una catedral (Lleida), fue a su vez pintor y escultor (Francesca Espanyol, *Guillem Seguer...*). Bartomeu Alerigues (s. xiv) trabajó en la acequia de Manresa y también fue un más que mediano escultor. El carmelita Fra Bartomeu Çaclosa (s. xiv) está vinculado

versificación profesional es común por entonces a otros campos (también existe el escultor-platero, por ejemplo)¹⁰⁷, pero la polivalencia del arquitecto es, de todas las conocidas, la más sobresaliente. Como director de fábricas muy complejas, asumió el papel de coordinador general de todos los artesanos que intervenían en la obra, y el contrato que estableció el cabildo de Valencia con el maestro Nicolás de Ancona en 1303 es ejemplar al respecto¹⁰⁸. Naturalmente, para dirigir se imponía primero conocer, pero desgraciadamente la documentación conservada —que es muy generosa al informar sobre ciertas cuestiones— guarda silencio sobre cuál fue el desarrollo de la compleja formación de este profesional en campos tan dispares.

Tuvo que desarrollarse necesariamente a la sombra de un profesional, del que aprendería también la capacidad de organización necesaria para coordinar el trabajo de un colectivo artesanal amplio. Y no sólo eso. Los trabajos iniciales de un gran proyecto conllevaban la búsqueda del material más apto. Había que localizar la cantera y preparar los patrones para poder cortar *in situ* los bloques en medidas estandarizadas, según las leyes de la estereotomía¹⁰⁹, con el fin de agilizar todo el proceso constructivo.

a la obra de su convento en Manresa y también a la acequia y al puente nuevo de la villa (*vid.* nota 23). El gerundense Pere Sacoma (s. xiv) dirigió las obras de la catedral de Girona, y del campanario de Sant Feliu; asimismo un lienzo de las murallas de la ciudad y, por último, supervisó la obra de un puente (Pere Freixas, *L'Art gòtic a Girona*, Barcelona, I.E.C., 1983, pp. 19, 43). Gil Morlanes, menor, ya en la primera mitad del xvi, fue escultor, maestro de obras de iglesias (San Miguel de los Navarros, en Zaragoza) y fortalezas (Segura) y de la Acequia Imperial de Aragón, así como de la traza de la de Aranjuez (Carmen Gómez Urdañez, «Artistas-ingenieros en Zaragoza en el siglo xvi», en *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, (Zaragoza 1983), Zaragoza, Diputación, 1986, pp. 48-469).

¹⁰⁷ El escultor Pere Sanglada —aunque no ha sido notado— pudo muy bien ser escultor y a la vez platero y fundidor, según los objetos reseñados en el inventario de sus bienes. Publica este documento Carme Batlle, «La casa i l'obrador de Pere Sanglada mestre d'imatges de Barcelona (†1408)», *D'Art*, 19 (1993), pp. 85-95. Es lo que sabemos del trecentista barcelonés Pere Moragues, también escultor y platero: Anselm M. Albareda, «Pere Moragues, escultor i orfebre», *Estudis Universitaris Catalans*, xxii (1936), pp. 499-524.

¹⁰⁸ Publica el documento Elías Tormo, «La catedral gótica de Valencia», en *III Congreso de Historia de la Corona...* vol. 1, pp. 32-33, nota 18.

¹⁰⁹ Dieter Kimpel, «Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique», *Bulletin Monumental*, 135, (1977), pp. 195-222. Sobre el mismo tema, Claude Lalbat, Gilbert Marguerite y Jean Martin, «De la stéréotomie médiévale: la coupedes pierres chez Villard de Honnecourt 1», *Bulletin Monumental*, 145-iv (1987), pp. 387-406, 147-i (1989), pp. 11-34. Dieter Kimpel, «L'apparition des éléments de série dans les grands ouvrages», *Archéologia*, 47 (1980), pp. 40-59. La confirmación de la penetración, aunque tardíamente, de esta técnica en la Corona de Aragón la proporcionan los documentos cuando se refieren a «membradura de motlle, tancador de volsura, corba, corbes, tabernacles, volt, revolt...», Francesca Espanyol, *La catedral de Lleida...*, p. 209, doc. 27 ; p. 210, doc. 31; p. 211, doc. 34;

Una fábrica gótica avanzó más rápidamente que una románica, precisamente porque este aspecto se racionalizó al máximo. La información de que disponemos revela conocimiento por parte de los maestros de obra tanto de los materiales como de su distribución¹¹⁰, tarea esta última en la que se vieron asistidos por la eficaz comercialización de algunos productos constructivos¹¹¹.

En ocasiones, como sucede con los maestros de obra, su actividad puede alcanzar grandes proporciones y adquirir dimensión empresarial. Es así en el caso del mallorquín Pere Mates (1358) maestro, entre otras fábricas, de la catedral de Mallorca, y cuyo inventario revela un control absoluto de todos los niveles que intervienen en el proceso. Poseía diez canteras en la costa, 27 esclavos entre negros, moros y griegos, una barca propia para desplazar el material y diversos almacenes desde los que distribuía el material a toda la isla. Además —otra de las constantes— Pere Mates emparentó, por matrimonio, con la dinastía de los Camprodón¹¹².

Arturo Zaragoza, «El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna», en *Actas del primer congreso de historia del arte valenciano*, Valencia, Generalitat, 1992, pp. 97-104. Del mismo: «El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del 400: Pere Compte y su círculo», en *El Mediterráneo y el arte español* (XI Congreso Nacional del C.E.H.A., Valencia 1996), Valencia, Universitat, 1998.

¹¹⁰ Es elocuente el periplo realizado por el escultor Pere Joan entre los meses de marzo de 1434 y abril de 1435 con el fin de hallar el alabastro idóneo para el retablo mayor de la catedral de Zaragoza: prov. Cuenca, Gelsa (prov. de Zaragoza), Sastago y Escatrón (prov. Zaragoza), Besalú (prov. Girona), Gelsa, Besalú. Pascual Galindo Romeo, «La intervención de Pere Johan en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1 (1922-1923), pp. 423-474. Ciniéndose a esta documentación, también Xavier Barral i Altet, Maria Rosa Manote, «Le sculpteur et l'oeuvre d'albâtre au xv^e siècle», en *Artistes, artisans...*, París, Picard, 1987, vol. II, pp. 575-582.

¹¹¹ Es el caso de los elementos arquitectónicos (fustes de columna, capiteles etc.) confeccionados en piedra de Girona (calcárea nummulítica), de donde se exportaron regularmente a toda la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV, aunque los primeros indicios de esta industria los hallamos a comienzos del XIII. Véase: Francesca Espanyol, «Joan de Tournai, un artista empresari del primer gòtic català», en *Girona a l'abast*, IV, V, VI, Girona, Bell.lloc del Pla, 1996, pp. 175-188. *Id.*, «Producció artística seriada a Catalunya: la indústria de la pedra a la Girona dels segles medievals», en *L'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, (Lleida 1998, en prensa). También sucede lo propio con la madera que llegaba a centros de distribución, donde se procedía a su secado, para reexpedirla luego a los territorios de la Corona. De estos puntos de redistribución uno de los principales fue Valencia. En uno u otro caso, y sólo son ejemplos elegidos al azar, los maestros de obra parecen haber sido eslabones importantes en la cadena comercial, pues aparecen en la documentación almacenando estos productos en sus casas y revendiéndolos.

¹¹² Gabriel Llopart, *Pere Mates, un constructor y escultor...*, pp. 99-118. Véase sobre los Camprodón la nota 76.

La incursión de ciertos artesanos en el campo comercial la descubrimos en otros casos. En el del platero barcelonés Bartomeu Serra, por ejemplo, al que ya nos hemos referido a propósito del inventario de sus bienes¹¹³. En 1434 encomendó a un colega que partía en una nave *ad partes de Lavant* una serie de piezas por un valor total de 92 libras, 18 sueldos y 1 denario, para que comerciara con esa cantidad. Se trataba de cinco correas, dos de ellas de oro, seis paternostres de plata dorada, etc.¹¹⁴ Ocurre lo propio con el reputado bordador barcelonés Antoni Sadurní, que en 1473 dio en comanda a otro colega que se trasladaba a Aragón un total de trescientos «papisir depictis diversarum istoriarum»¹¹⁵. Intereses similares encierra el pacto establecido entre unos alfareros de Manises y un mercader de Narbona del que tenemos una noticia del año 1333¹¹⁶, aunque en este caso se trata del cambio de cerámica de reflejos («operis terre daurati») por una tela de color morado.

La consolidación de las cofradías y las corporaciones de oficio, como elementos ordenadores soberanos de las distintas actividades artesanales en las ciudades, constituye la culminación de un largo proceso¹¹⁷. La práctica laboral, exenta inicialmente de los aires proteccionistas que con el tiempo invadirán todas y cada una de sus parcelas, era libre, y el aprendizaje se regía por un contrato notarial concertado entre quien dominaba un oficio y el que quería aprenderlo o perfeccionarlo o, en el caso de un menor, su representante legal¹¹⁸. Estos pactos que obligaban a ambas partes tenían particularidades y duración variable, pero, concluido el plazo, se entendía que el discípulo habría llegado a conocer los rudimentos del oficio, es decir la teoría y la práctica. Por este motivo algunos de estos convenios estipulaban, a su fin, la entrega de las herramientas. Es a lo que se comprometió en 1260 el cantero

¹¹³ Véase la nota 35.

¹¹⁴ José M^a Madurell Marimón y Arcadio García Sanz, *Comandas comerciales barcelonesas de la Baja Edad Media*, Barcelona, Colegio Notarial, 1973, pp. 345-346, doc. 222.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 369-370, doc. 247.

¹¹⁶ Guy Romestan, «Els mercaders llenguadocians en el Regne de València durant la primera meitat del segle XIV», en Antoni Furió ed., *València un mercat medieval*, Valencia, Diputació, 1985, p. 222.

¹¹⁷ Una panorámica general en M^a Isabel Falcón Pérez, «Las cofradías artesanales de la Edad Media. Aspectos religiosos y sociales», en *La manufactura urbana i els menestrals (s. XIII-XVI)* (IX Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma 1990). Palma de Mallorca, Gobierno Balear, 1991, pp. 193-222. Para Cataluña, Antoni Riera Melis, «La aparición de las corporaciones de oficio en Cataluña (1200-1350)», *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval* (XIX Semana de Estudios Medievales, Estella 1992), Estella, Gobierno de Navarra, 1993, pp. 285-318.

¹¹⁸ Sobre esta cuestión en ámbito barcelonés, Josep Baucells i Reig, *L'estament dels aprenents...*, pp. 85-142.

Guillem d'Agaçó de Santa Coloma de Queralt, en Tarragona, con su aprendizaje por tres años Bernat Brez. Debía entregarle una maceta y un cincel, una plomada y una paleta de hierro¹¹⁹.

Los documentos fundacionales de las corporaciones de oficio en los territorios de la Corona de Aragón¹²⁰ permiten aproximarnos a su funcionamiento e informan del espíritu reglamentista que, con el paso del tiempo, se fue instalando en ellas. Amparándose en la defensa de la calidad¹²¹, aunque tras ciertos estatutos también se adivinan aspiraciones de otro género¹²², los

¹¹⁹ Joan Segura Valls, «Repas de un manual notarial del temps de Jaume I», en *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó* (Barcelona 1908), vol. I, Barcelona, Francisco Altés, 1909, pp. 307-308.

¹²⁰ Manuel de Bofarull y Sartorio, Francisco de Bofarull y Sans, *Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón* («Colección de documentos inéditos de la Corona de Aragón» vol. XL), Barcelona, Imprenta del Archivo, 1876; vol. XLI, Barcelona, Tip. L. Benaiges, 1910. Miguel González Sugrañes, *Contribució a la Història dels antics Gremis dels Arts y Oficis de la Ciutat de Barcelona*, 2 vols., Barcelona, 1915-1918.

¹²¹ Es ilustrativa al respecto la cofradía de los *Quatre Sants Màrtirs* de Girona, que acogía inicialmente a los canteros, carpinteros y ballesteros, y más adelante a canteros, carpinteros y maestros de casas. Existe una ordenación del año 1419 y una segunda del 1480 (E. Claudio Girbal, «Antiguos gremios y cofradías de Gerona», *Revista de Gerona*, VI, 1882, pp. 215-222). En la primera no se contemplan para nada los aspectos cualitativos, mientras que en la segunda éstos se convierten en el nudo del documento. Se habla en ella de la existencia de «molts inexpers en dits officis e qui no dupten emprendre obres ponderoses e grans, e tals que lur discreció e capacitat no pot comprende. Dant dans infinits als singulars de la dita ciutat hoc e defformitats grans a aquella sovin ne provenen» (p. 219). Esta situación de Girona es la misma que rige la rectificación de las antiguas ordenanzas del gremio que acoge en Zaragoza a maestros de casas, fusteros y herreros. El documento corrector data de 1466 (pero no fue confirmado por el rey hasta 1477) y se exponen en él similares argumentos. Lo publica Isabel Falcón Pérez, «La construcción en Zaragoza en el siglo xv: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados», en *Homenaje a José María Lacarra* («Príncipe de Viana» anejo 2), Pamplona 1986, pp. 118-120.

¹²² Es el caso nuevamente de Girona, donde en el documento de 1480 se observan varios hechos. Primero, que antes de la guerra civil «era art en dita Ciutat gran e abundos de mestres sabuts e subtils en la picapadreria, mansoneria geomatria e coses altres pertanyents a dita art». Pero el fin de la guerra ha supuesto un cambio al respecto, porque «dits artesans experimentats e vells en dits officis posat en si porten tots los carrechs de dita confraria venen a perir de fam». Indudablemente se nos está hablando de los maestros de la corporación que además tienen el control de la misma y que mueren de hambre por un motivo muy concreto: los jóvenes no quieren aprender el oficio porque constatan que tienen cabida en ella tanto «los indoctes com los sabuts». Se identifica a estos «indoctes» como «persones no confreres de dita confraria de parts altres, o de la mateixa terra, o ciutat sens haver experimentat de lur saberia sens comportar los carrechs de dita confraria mengem lo pa e ocupem los guanys dels dits antics confreres». E. Claudio Girbal, *Antiguos gremios y cofradías...*, pp. 219-220. En ocasiones, reglamentos de este género no tienen otro origen que la defensa de determinados intereses. Si ya se adivinan motivos de este género en las noticias recogidas hasta aquí, es aún más evidente al analizar el conflicto surgido en Valencia en 1484 entre los carpinteros y los pintores de cajas, por un lado, y los que se identifican como pintores de retablos, de cortinas y miniaturistas. Acabó acordándose que estos

miembros de las mismas reclamaron el control del acceso, que dejó de ser exclusivamente económico, y cuya consecuencia inmediata será la generalización del examen de maestría. Este es, indudablemente, uno de los aspectos que más nos interesan, porque permite evaluar cómo se juzgaba en periodo medieval la aptitud profesional. Lo pone de manifiesto el estudio del trabajo y su marco legal en la Barcelona del siglo xv¹²³, aunque en el caso de los plateros se trate de una indicación muy lacónica: dibujar y ejecutar una pieza¹²⁴. Es mucho más significativa la disposición que incorporan las ordenanzas de los pintores mallorquines del año 1486¹²⁵, que regían a maestros de retablos y de cortinas. El examen de maestría tenía en cuenta tal circunstancia. A los segundos les exigía confeccionar «una cortina de mitge cana de ample e altre de altaria dels tres reys de Orient». A los primeros «fer e pintar una taula de dos palms de amplaria e dos y mig de altaria en que sia la María asentada ab lo letó e un Josep de peus, ab encasament e perspectiva». Esta última indicación, «encasament e perspectiva», suponía exigir al aspirante los conocimientos de construcción espacial que desde hacía algo más de cuarenta años circulaban por los territorios de la Corona y de cuya introducción había sido importante vehículo la obra de Lluís Dalmau¹²⁶. Desconocemos si esta disposición tuvo eco en los territorios peninsulares de la Corona, pero, en todo caso, no deja de ser significativo contrastarla con la que contemporáneamente afectaba a los pintores sevillanos. Las ordenanzas de finales del xv acordaron la obligatoriedad del examen de maestría en el que había que demostrar oficio en la preparación de soportes y colores, así como en las pruebas de dibujo y pintura. Para estas últimas se prescribía, por un lado, dibujar unas telas y a un hombre desnudo y, por otro, pintar pliegues de paños, rostro y cabellos de una persona, así como unos «lejos»¹²⁷. Se aplica

últimos no pintarían ni cajas ni «artibanchs moreschs», pero que podrían hacerlo en el caso de tratarse de una decoración que incorporara imágenes o animales: «pintors de retaules e illuminadors e cortines puxen pintar e pinten qualsevol coses que vullen e sapien pintar exseptat cofres e artibanchs moreschs si ja en aquells cofrens e artibanchs no si havien de pintar imatges o animals e en dit cas los dits pintors, illuminadors e cortines ho puxen fer» (José Sanchís Sivera, *Pintores medievales...*, p. 127).

¹²³ Pierre Bonnassie, *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo xv*, Barcelona C.S.I.C., 1975, pp. 69-74.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁵ Alvaro Santamaría Arandez, «La formación profesional en Mallorca», en *Homenaje a José María Lacarra* («Príncipe de Viana» anejo 2), Pamplona, 1986, p. 663.

¹²⁶ Joaquím Garriga, «La representació espacial en la pintura de Jaume Huguet», en *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 54-73.

¹²⁷ Véase a propósito de estas ordenanzas la valoración de Juan Miguel Serrera, que me informó de su trabajo «Un Cristo Varón de Dolores de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II, en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, VIII-23 (1987), pp. 78-79.

aquí el término que designa en la época el fondo del cuadro, el paisaje que sirve de telón a la escena¹²⁸. Nada se nos dice de la perspectiva.

REFLEXIONES FINALES

En su tratado, Ceninno Ceninni equipara la pintura a la poesía¹²⁹ porque en ambas el hombre ejercita su voluntad y fantasía. Traza, pues, un puente entre las artes mecánicas¹³⁰ y las artes liberales a través de la reivindicación del intelecto como algo consustancial al acto creador del hombre. Este planteamiento tenía una larga tradición, de la que se hacen eco una serie de pensadores entre los cuales se halla Ramon Llull¹³¹, aunque lo novedoso de este caso es que recurra a él un pintor, consciente del valor que encierra su parcela profesional.

Los clientes, con sus elogios, ya habían puesto de relieve que las realizaciones de un platero, de un pintor o de un arquitecto (por tradición, equiparadas socialmente al común de las actividades artesanales) eran superiores por muchos motivos a éstas. Catalogar como «sutil» la labor de estos artífices¹³², elogiar la habilidad de un maestro de obra¹³³, hablar de «perfetto maestro» en

¹²⁸ Joaquín Yarza Luaces, «Los *lejos* en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares», en *Los Paisajes del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado-Nerea, 1993, pp. 29-51.

¹²⁹ Ceninno Ceninni, *Il libro dell'Arte*, ed. Franco Brunello, Vicenza, Neri Pozza Ed., 1971, capítulo 1.

¹³⁰ Franco Alessio, «La filosofía e le *artes mechanicae* nel secolo XII», *Studi Medievali*, 1 (1965), pp. 71-161.

¹³¹ Ramon Llull, *Libre de maravelles*, ed. M. Salvador Galmés, vol. IV, Barcelona, Ed. Barcino, 1934, capítulo LXXXVI, pp. 85-86. Un pensamiento parejo se descubre también en el Arcipreste de Hita: «Otrosí fueron la pintura e la escriptura e las imágenes primeramente falladas, por rrazón que la memoria del omne desleznadera es; esto dize el decreto». Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988, p. 108.

¹³² Opinión vertida por Pedro el Ceremonioso respecto al alemán Consolí Blanc en 1382: «per tal car sabem quel feel argenter de casa nostra Consoli Blanch de Alamanya es un dels suptils maestros de la sua art qui sien en la nostra senyoria...fasats obrar per lo dit Consolí Blanch e no per altres» (Publicado por vez primera por Augusto L. Mayer, *El estilo gótico en España*, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929, p. 272, nota 1).

¹³³ En estos términos responde el concejo municipal al que era su arquitecto Arnau Bargués en 1402: «per esguart com lo dit Arnau molt bé e profitosament envers la ciutat s'és haüt en la dita obra, e per ço com ha feta molt bé, sobtilment e prima e gran noblesa d'aquesta ciutat més que no era arbitrat, e per sguart encara que lo dit Arnau jassia fos maestre major de la dita obra no ha haüt major salari diürnal que .i. dels altres maestros de la obra

relación a un escultor¹³⁴, o en términos parecidos de los pintores: «lo millor pintor que en aquesta ciutat sia»¹³⁵, «millor e pus abte pintor»¹³⁶, etc. es buena prueba de ello.

Por este motivo, por la admiración que despertaban, ciertos artistas que trabajaron regularmente para la monarquía se vieron favorecidos con su inclusión en la Casa, como miembros de la misma. Así sucede con el pintor del Infante Martín entre 1388-1390, Juan o Hannequin de Bruselas¹³⁷, que probablemente hay que identificar con el de igual nombre que sirvió al arzobispo de Zaragoza hacia 1379¹³⁸. El rey pudo también designar a sus artistas domésticos y familiares¹³⁹, que en los siglos bajomedievales constituyó un

ço que era rahanable e de egualtat, hoc e per sguart com moltes obres insignes e de què haguera haüt major salari e sa provisió». Agustí Duran i Sanpere, «Indemnització a Arnau Bargués (1402)», en *Per a la història de l'art a Barcelona*, Barcelona, I.E.C., 1960, p. 57. Recogido en *Barcelona i la seva...op. cit.*, vol. III.

¹³⁴ Lo leemos en la súplica del infante Fernando a su padre el rey Juan II en 1478, a favor del alemán Ans Mund de Suabia: «e por quanto el dicho maestro Ans es en su art muy perfetto maestro e en los regnos e tierras de vuestra alteza no se sabe haya par, el qual embellesce este regno de sus obras e el qual porque quede en este regno lo han casado en la presente ciudat en la qual esta e habita con su muier, por aquesto suplico e demando de mucha gracia a vuestra alteza en lo que al dicho maestro Ans suplicara ad aquella lo haya por bien encomendado e le quiera dar e otorgar la licencia que suplicara de poder pasar e yr a la dicha villa de Perpinya por veyer las dichas obras que alla son, las quales quiere mirar por instruirse de aquellas por su arte» (J. Rius Serra, *Subsidios para la historia...*, p. 266, doc. CVI).

¹³⁵ Así cataloga Pedro el Ceremonioso en 1373 al pintor Llorens Saragossa (Antoni Rubió y Lluch, *Documents per la historia...*, vol. II, doc. CLXXIV).

¹³⁶ En 1443 había que buscar al «millor e pus abte pintor encerchar de trobar se posques», y los *consellers* de Barcelona dieron con el pintor Lluís Dalmau. *Vid.* la nota 86.

¹³⁷ Noticia del 4 mayo de 1388, del 28 de febrero de 1389 y del 9 de diciembre de 1390. José M^a Madurell y Marimon, «El pintor Lluís Borrassà...I», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), registro 82, p. 104.

¹³⁸ Juan y Nicolás de Bruselas, «maestros de obra de pinzel de la villa de Bruxelles, del regno de Francia», se comprometieron a trabajar para el arzobispo Lope Fernández de Luna durante un año, desde marzo de 1379. Juan iba a cobrar 13 sueldos, Nicolás 5 sueldos (Manuel Serrano Sanz, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 37 [1915], pp. 414-415, doc. II). Quizá el Nicolau de Fretmont, pintor, que se compromete a pintar un retablo para la Selva (Tarragona) el 23 de junio de 1383 sea identificable con el Nicolás de Bruselas registrado en el documento anterior (Joan Pie Faidella, *Annals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses, 1984 [reprt.], pp. 488-489).

¹³⁹ Han estudiado este tema Johannes Vincke, «Los familiares de la Corona aragonesa alrededor del año 1300», *Anuario de Estudios Medievales*, I (1964), pp. 333-351. Hans Schadek, «Die Familiaren der sizilischen und aragonischen Könige im 12. und 13.»,

elemento de distinción y, por extensión, favoreció laboralmente a sus beneficiarios. La amplia nómina de estos últimos evidencia que en la práctica la sociedad bajomedieval reconocía el valor de una serie de actividades mecánicas por encima de otras, y daba a sus artífices un trato especial. No son sólo los elogios reseñados. Durante el siglo xv el rey Alfonso el Magnánimo reclamó desde Nápoles para que trabajaran en su corte al pintor valenciano Jacomart (1442)¹⁴⁰, al maestro de obras mallorquín Guillem Sagrera (1447)¹⁴¹, a los escultores Pere Joan (1448)¹⁴², y Antoni Gomar (1453)¹⁴³ y a los orfebres barceloneses Bartomeu Bleda y Bernat Llopart (1445-1452)¹⁴⁴ y Berenguer Palau¹⁴⁵. ¿Se trata de una elección fundada en el prestigio de los artífices y en la sintonía que se estableció directamente entre el Magnánimo y muchos de ellos?

Dudamos que pueda reducirse todo a una sola causa. El rey conocía la personalidad de ciertos artistas que mandó llamar desde Nápoles, porque sus obras les habían precedido, pero ignoraba la de otros. Sin embargo, en este último caso partía de un hecho: la autoridad de los promotores que los habían ocupado previamente. Este, al menos, puede haber sido el caso de Pere Joan. Cuando Alfonso se trasladó definitivamente a Italia en 1432, el escultor había comenzado hacía poco una de sus obras más emblemáticas: el retablo de la catedral de Tarragona, una realización que no iba a concluir hasta pasados unos años. Tampoco vio el rey el retablo que empezó poco después en la catedral de Zaragoza. Pero, tras uno y otro encargo, estaba un personaje que merecía un gran respeto al monarca: el prelado Dalmau de Mur (1376-†1456). Se trata de uno de esos promotores bajomedievales que

Jahrhundert, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 26 (1971) pp. 201-348. En este último trabajo se registran plateros, pintores, bandereros, escultores, lapicidas, maestros de obra, carpinteros, tintoreros, etc.

¹⁴⁰ José Sanchís Sivera, *Pintores medievales...*, pp. 79-80.

¹⁴¹ Gabriel Alomar, *Guillem Sagrera*, Barcelona, Ed. Blume, 1970, p. 143 (entre otras referencias al artífice y a aquellos de su equipo que le acompañaron).

¹⁴² José M^a Madurell y Marimón, *El Arte en la comarca alta de Urgel (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona)*, Barcelona 1946, pp. 44-45, notas 110 y 111.

¹⁴³ Gabriel Llopart, «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)», *Analeccta Sacra Tarraconensia*, 46 (1973), p. 93, nota 30.

¹⁴⁴ Carmen Batlle, *La crisis social y económica de Barcelona a mediados del siglo xv*, vol. II, Barcelona, C.S.I.C., 1973, p.586.

¹⁴⁵ Josep M^a Madurell y Marimón, «Documents culturals medievals (1307-1485). Contribució al seu estudi», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, xxxviii (1979-1982), pp. 422-423, docs. 150-152.

aunaron preparación intelectual y sensibilidad artística¹⁴⁶, y este último rasgo fue conocido y sin duda valorado de forma especial por el rey. Sucesivamente obispo de Girona y arzobispo de Tarragona y Zaragoza, sabemos que fue un gran bibliófilo y que reunió una importante colección de libros lujosos, algunos de los cuales, los más hermosos, se repartieron, a su muerte, por las distintas sedes que había gobernado.

Alfonso utilizó los servicios del prelado en misiones diplomáticas y delegó también en él la selección de libros para su biblioteca. Son significativos, al respecto, dos encargos de los años 1433 y 1455. En el primero le encomienda que obtenga los «millors e pus bells llibres que haver pora de les marmessories del bisbe de Barcelona e den Bernat d'Esplugues»¹⁴⁷, en el segundo, que ayude en sus compras a su bibliotecario Jaume Torres, a quien ha enviado a la península con ese fin¹⁴⁸. De ambas noticias, en la más antigua parece reconocerse en Dalmau una innegable autoridad tanto en el ámbito intelectual como en el estético. Una personalidad que a los ojos del rey tenía ese prestigio, si elegía un artífice, tenía que ser por fuerza notable. Pere Joan, ocupado casi en exclusiva en los proyectos del prelado, se hallaba pues en situación de ser reclamado desde Nápoles por el monarca, aunque éste no conociera directamente su obra, y puede que esconda esa misma razón el viaje algo posterior de Antón Gomar a Italia, ocupado hasta entonces en Zaragoza. Estos hechos revelan hasta qué punto la voluntad del promotor influyó en la difusión de ciertos saberes y facilitó la itinerancia de los artífices así como su vinculación a ambientes que les habían sido ajenos hasta un determinado momento. Si hemos comenzado este periplo invocando precisamente la importancia del promotor, parece oportuno concluirlo con esta reflexión sobre el comportamiento de dos personalidades tan destacadas en este campo, a las que vincularon sus trayectorias profesionales determinados artistas y cuya fama ha quedado, para siempre, ligada a ellos.

¹⁴⁶ Sobre esta faceta, M^a del Carmen Lacarra Ducay, «Mecenatge dels bisbes catalans a les diòcesis aragoneses durant la baixa edat mitjana», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 4, 23-24 (1988), pp. 22-29, especialmente pp. 27-29. Publicado también en *Aragonia Sacra*, II (1987), pp. 19-34, especialmente, pp. 29-34.

¹⁴⁷ Ramon d'Alós, «Documenti per la Storia della Biblioteca d'Alfonso il Magnanimo», *Miscellanea Fr. Ehrle*, vol. v, Roma 1924, pp. 417-418, doc. xxiv.

¹⁴⁸ Alan Ryder, *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987, p. 155.



Fig.1. Al fondo, *torre* de mediados del siglo xv catalana. Flagelación de Jaume Huguet. París, Museo del Louvre.



Fig. 2. Vista de Manresa (s. xix). En primer término el «Pont nou».



Fig.3. Fra Francesc Domènec. *Triunfo del Nuestra Señora del Rosario*, Barcelona 1488. (Madrid, Biblioteca Nacional).



Fig. 4. Rafael Destorrents o Gregori. *Missal de Santa Eulàlia*. Barcelona, Archivo Capitular.

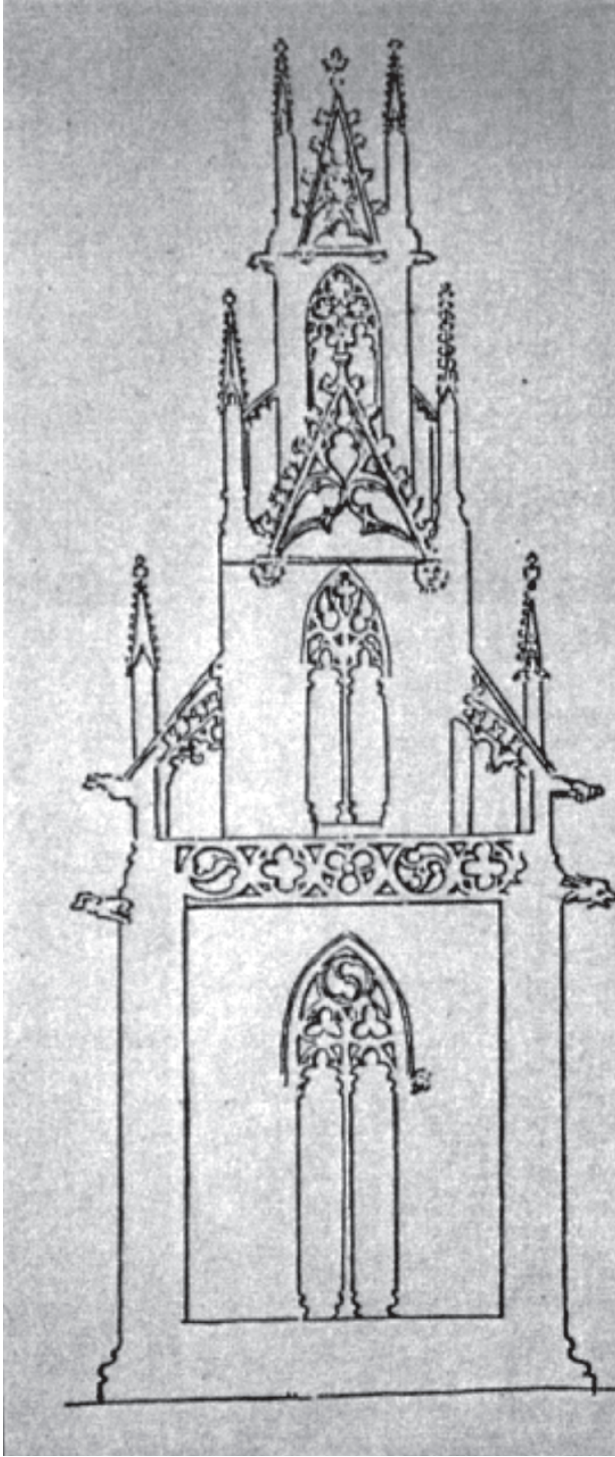


Fig. 5. Dibujo de un alzado de la catedral de Tortosa (perdido). Según la copia de J. Matamoros.

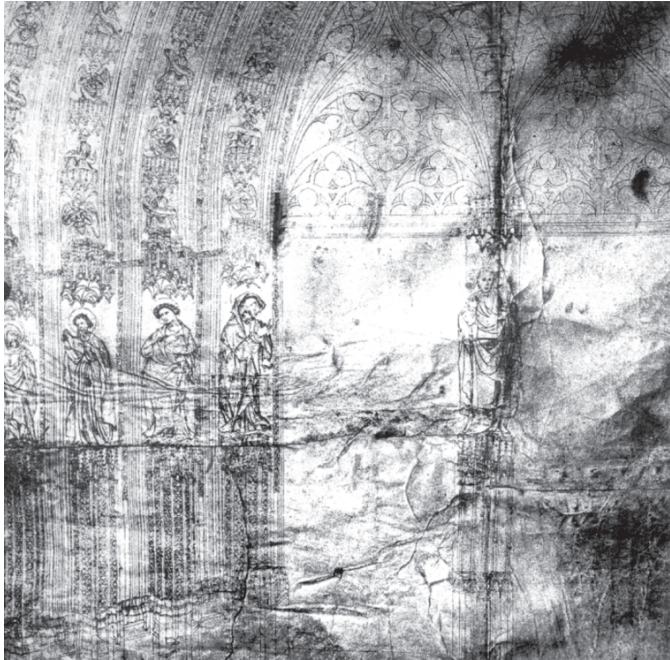


Fig. 6. Maestro Carlí. Proyecto de fachada de la catedral de Barcelona de 1408. Barcelona, Archivo Capitular.

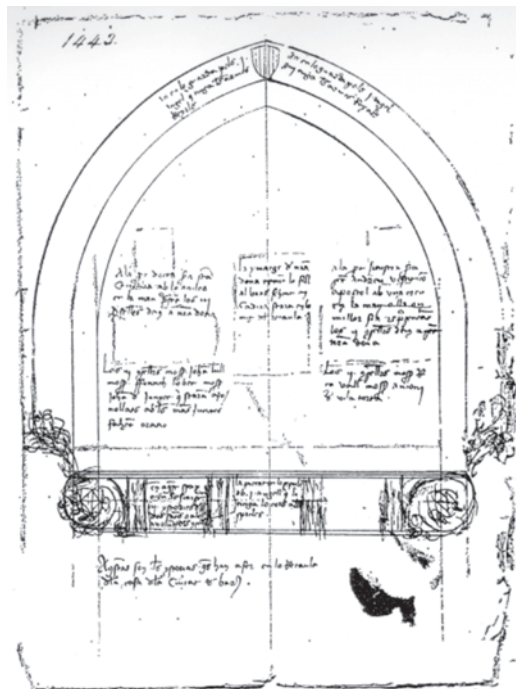


Fig. 7. Proyecto de la tabla *Verge dels Concellers*. Barcelona, Archivo Municipal.



Fig. 8. Lluís Dalmau: *Verge dels Concellers*. Barcelona, M.N.A.C.



Fig. 9. Lleida, torre-campanario de la catedral (segunda mitad del siglo xiv).

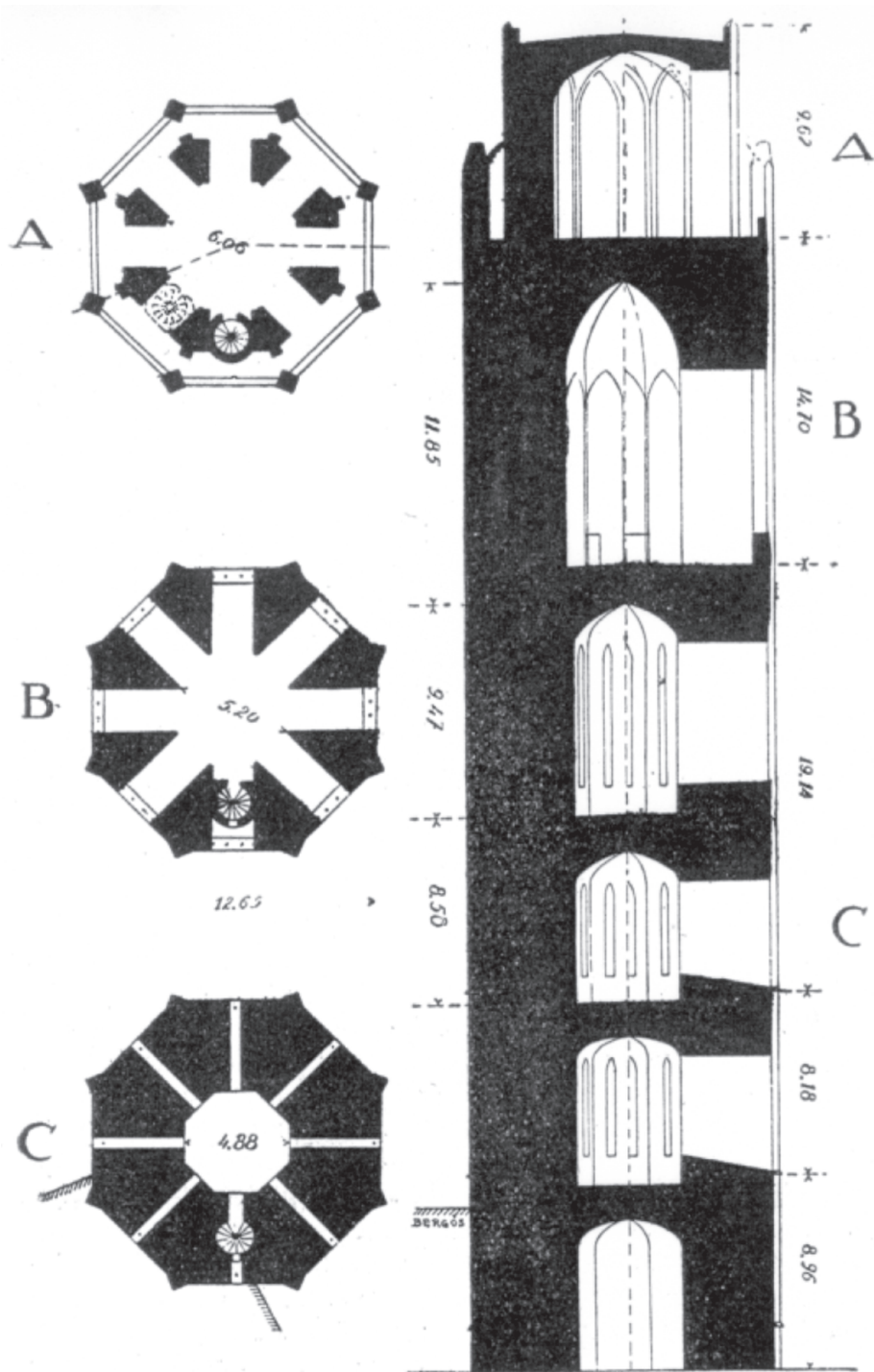


Fig. 10. Lleida. Sección y plantas de los pisos de la torre-campanario, según J. Bergós.