

ESCULTURA GÓTICA VALENCIANA

Arturo Zaragozá Catalán
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano

ARTE factum
conocer,
conservar y valorar
el patrimonio

ESCULTURA GÓTICA VALENCIANA

ARTE factum | conocer, conservar y valorar el patrimonio

Citar como: Zaragozá Catalán, A., Gómez-Ferrer Lozano, M. (2024). *Escultura gótica valenciana*. edUPV.

Edita: edUPV (Editorial Universitat Politècnica de València)

© autores: Arturo Zaragozá Catalán y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, 2024

© de esta edición: edUPV, 2024

Venta: www.lalibreria.upv.es
Ref. 0805_03_01_01

© créditos fotográficos:

Archivo Amatller, Barcelona: 03/5, 6; 08/7, 8, 9, 11, 17, 18, 19

Archivo Catedral València: 01/6, 39; 04/39; 05/8; 06/18

Archivo Histórico Municipal de València: 08/3

Archivo Real Academia BB. AA. San Carlos (Fotografías: Luis Tramoyeres): 05/56, 59; 08/4

Archivo Pascual, Morella: 02/7

Arxiu Municipal Gandía: 08/21

Bérchez, Joaquín: 01/7; 02/1; 07/2

Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo José Huguet: 02/35; 07/31, 32

Cabedo, J.M., Cortesía Julio Badenes: 01/9

Clifford, Charles, 1862, Cortesía Javier Sánchez Portas: 07/34

Dualde, Vicente: 02/3; 04/3

Hispanic Society, New York (Fotografía: Miriam Cera): 08/18, 19

Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació: 05/36, 37

Gamón, Mateo: 00/1; 01/15, 16, 17, 19, 40, 42; 02/37b; 04/22; 05/5, 6, 7, 25; 06/1, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13

Gil, Josep Lluis: 03/18, 24

Los Ángeles County Museum of Art: 03/23

Martínez, Carlos: 01/8b, 11, 12, 13, 14, 18, 23, 37, 38; 02/2, 5, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 36, 37a, 38; 03/1, 3, 10, 11, 18, 20, 21, 22, 28, 29, 30; 04/1, 2, 5, 6, 7, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 27, 28, 29, 32, 33, 35; 05/1, 2, 9, 10, 11, 12, 13, 20, 22, 26a, 26b, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71; 06/16, 17; 07/1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 38; 08/25, 26, 27

Medina Candel, F., Pérez-Miralles, J., Boix Domenech, M.: 05/43, 44

Museo de Bellas Artes de València: 03/19

Museo de Historia de la Ciudad de València: 05/40, 41

Musée du Louvre: 07/20

Museu Frederic Marès: 03/16

Museu Nacional d'Art de Catalunya: 03/5, 6, 12; 05/23, 24

Piró Orfebres: 04/37, 38; 05/45

Puchalt, Georges: 05/57

Sarthou, Carlos: 05/50; 07/32

Zaragozá, Arturo: 01/1, 2, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41; 02/4, 6, 7, 8, 9, 10, 18, 19, 21, 28, 29, 30, 31, 32, 39; 03/2, 12b, 14, 15, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35; 04/1, 4, 8, 10, 11, 12, 23, 24, 25, 26, 31, 34, 36; 05/14, 16, 19, 39, 72, 73, 74, 75; 06/2, 4, 6, 8, 9, 14, 15, 20, 21; 07/3, 19, 23; 08/1, 2, 5, 6, 14, 22, 23, 24

Fotografía de cubierta *Escena del duelo*. Sepulcro de los Boil. Sala capitular del antiguo convento de Santo Domingo. València. Fotógrafo: C. Martínez.

Fotografía de contracubierta *Cantero dando de comer al perro. Taller de Pere Compte*. Catedral de València.

Diseño y maquetación: Pau Soriano

ISBN: 978-84-1396-226-9 (versión impresa)
DL: V-719-2024

ISBN: 978-84-1396-252-8 (versión electrónica)
DOI: https://doi.org/10.4995/AF.2025.677701

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, texto e imágenes, sin la autorización expresa de sus autores.

Escultura gótica valenciana / edUPV

Se permite la reutilización de los contenidos mediante la copia, distribución, exhibición y representación de la obra, así como la generación de obras derivadas siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa No se permite el uso comercial y las obras derivadas deberán distribuirse bajo la misma licencia que regula la obra original



ESCULTURA GÓTICA VALENCIANA

ARTURO ZARAGOZÁ CATALÁN - MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

La escultura gótica valenciana conforma un capítulo prácticamente inexistente hasta ahora en la historiografía del arte valenciano. La idea de que la escultura gótica valenciana era irrelevante frente a las otras artes estaba generalizada. Importantes escultores y/o talleres como los de Pere de Guines, Bertomeu Santalínea, o Carles Gonçalbez, han sido ignorados. Algunas piezas de decisiva importancia como el techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de València y muchas otras de difícil acceso carecían de las fotografías adecuadas, o de levantamientos 3D. Las piezas mal catalogadas, incluso en museos de referencia, son numerosas. El desconocimiento de este episodio es particularmente lamentable porque su excelencia artística es similar a lo acontecido en la arquitectura y en la pintura coetáneas. De hecho, la historia de la escultura gótica es difícilmente separable de la simultánea historia de la arquitectura. Su proximidad a la orfebrería y a la pintura es igualmente relevante. Proponer un primer relato sobre el desarrollo del episodio escultórico gótico valenciano y poner en circulación sus imágenes, es la intención de este libro.

ARTURO ZARAGOZÁ CATALÁN

Es Doctor Arquitecto. Tiene una larga experiencia como Inspector de Patrimonio de la Generalitat Valenciana, como profesional y como docente. Es autor de numerosas publicaciones sobre arquitectura y escultura medieval: *Arquitectura Gótica Valenciana* (2000); *Una arquitectura Gótica Mediterránea* (2003, con E. Mira) y *Pere Compte Arquitecto* (2006, con M. Gómez-Ferrer Lozano); *El Taller de Imágenes de Piedra del Siglo XIV de San Mateo* (2015). Ha comisariado exposiciones y dirigido seminarios y congresos: Una Arquitectura Gótica Mediterránea (València, Museo BB. AA. 2003); *Gothicmed* (València, Palermo, Atenas, Liubliana y Nueva Delhi, 2004-2009); *Pere Compte-Matteo Carnilivari* (Lonja, València, 2007); *Jaime I, Arquitectura Año Cero* (Castellón, 2008-2009); *Memorias Olvidadas. Imágenes de la escultura gótica valenciana* (València, 2016). Es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València y académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid.

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

Es Doctora y Catedrática de Historia del Arte en la Universitat de València. Es también Licenciada en Filología Anglogermánica por la Universitat de València. Es Máster en Ciencias en arquitectura, especialización en Conservación de Ciudades Históricas y Edificios, por la Universidad de Lovaina, Bélgica. Sus investigaciones están relacionadas con el arte en época bajomedieval y moderna, destacando numerosos artículos y libros tanto sobre arquitectura, pintura y escultura. Ha impartido conferencias en el marco de cursos y congresos en Universidades nacionales y extranjeras (Toulouse, Malta, Palermo, Roma, Estambul, Tours, INHA París, el Getty Research Institute, (Los Ángeles, USA), Berkeley University o el MIT y Harvard (USA), esta última en el marco de una beca Fulbright. Ha participado en varios proyectos de investigación I+D, como investigadora principal. Es académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València.

7 **PRÓLOGO**

01

9 **LA NECESIDAD DE LA IMAGEN. LA ÉPOCA DE LA CONQUISTA**

10 Las imágenes de devoción importadas.
14 Los primeros talleres morellanos. Las portadas de tradición románica
18 El taller del obispo Albalat en la catedral de València y la escultura arquitectónica
26 El maestro del sepulcro del obispo Jazpert de Botonach

02

31 ***AD MODUM FRANCIAE*; PORTADAS Y MEMORIAS SEPULCRALES**

31 Los talleres de la portada de los apóstoles de la arciprestal de Morella
Magister Petrus de Bono Oculo
Maestros y talleres
La cabecera de la iglesia del Convento de San Francisco

40 El taller del obispo Gastó en la catedral de València
La puerta de los apóstoles
La portada del capítulo de València y la portada lateral de la Colegiata de Gandía
El sepulcro de Ramón Gastó y la obra del cimborrio
Pere de Guines, *lapicida et cives Valencie*

52 Los sepulcros del monasterio de Santa María de El Puig y Aloy de Montbray
Los maestros Aloy de Montbray y Robenoy de Cornualles
La obra dispersa del taller del obispo Gastó

03

57 **TALLERES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. EL TALLER DE SANT MATEU**

58 El retablo de la Trinidad de la iglesia de Sant Mateu
60 El retablo de San Pedro y San Pablo de la iglesia de San Pedro de Sant Mateu
63 El retablo de San Miguel de Canet lo Roig
64 El retablo del Salvador de la iglesia de Culla
66 Las imágenes procedentes de la torre campanario de la iglesia de Traiguera
67 La capilla de San Miguel y de la Eucaristía del convento de Santo Domingo de Sant Mateu
70 Fragmentos dispersos
70 Las cruces de piedra de Sant Mateu
71 Las cruces terminales de la ciudad de València
72 El taller y los maestros de Sant Mateu

04

79 **TALLERES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. ESCULTORES Y ORFEBRES**

80 Morella y València: el taller de la portada de las Vírgenes y las imágenes de la cofradía de Nuestra Señora de la Seo de València
85 Morella: la capilla de los Santos Lorenzo y Vicente
87 Segorbe: la capilla del Salvador
89 València: la escultura arquitectónica del claustro de Santo Domingo de València. Urnas funerarias
90 València: portada de iglesia con San Pedro y Santa Clara
91 València: el sepulcro de Arnau de Valeriola
93 València: el problema del sepulcro de los Boil
99 La platería y la esmaltería como modelos de escultura

05
103 **EL GÓTICO INTERNACIONAL EL PRIMER CUATROCIENTOS VALENCIANO**

104 La escultura del gótico internacional
Pere Torregrosa
El maestro Enric Alemany
Los Tosquella y el coro de la catedral
El taller de los Vives
El escultor del rey: Francesc Sanç
Los hermanos Esteve
Los primeros Llobet

123 Giuliano di Nofri, y los relieves del trascoro de la catedral de València
132 Fiesta, espectáculo y triunfos: las entradas reales
134 La escultura de materiales ligeros
138 Bertomeu Santalínea, *ymaginaire*
El soto coro de la iglesia arciprestal de Morella
La fuente del papa Luna. Obra perdida
El techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València
La escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella
Esculturas del remate de la cabecera de la catedral de Tortosa

153 El círculo de los Santalínea

06
159 **GEÓMETRAS Y *FULLAIRES:* LA ESCULTURA EN LOS OBRADORES DE ANTONI DALMAU Y FRANCESC BALDOMAR**

159 Antoni Dalmau y la obra del trascoro de la catedral de València
163 El sepulcro de la reina María en el monasterio de la Trinidad y la capilla de Calixto III de la Colegiata de Xàtiva
166 Francesc Baldomar y la escultura a mediados del siglo xv
172 Entre la orfebrería y la escultura: Joan de Castellnou

07
175 **LOS TALLERES DE ESCULTURA DE PERE COMPTE**

176 Pere Compte, maestro de taller de escultura
177 El primer taller de la catedral de València: la *arcada nova*, la capilla de San Luis y la clave de la capilla Mayor
180 La Lonja de los mercaderes
182 El segundo taller de la catedral de València: el concurso, o muestrario de destrezas, de las capillas del paso al capítulo
187 La escultura en la ampliación de la catedral de Tortosa
193 La colegiata de Gandía
196 El claustro de las *Arma Christi*, del monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

08
201 **TABLAS, RETABLOS E IMÁGENES. LA ESCULTURA EN MADERA EN EL QUICIO DEL SIGLO XV AL XVI**

201 La escultura en los retablos de madera: los Gonçalbez
208 Relieves sobre tabla para cofradías y gremios
214 El taller de Forment en València
217 Retablos y esculturas de devoción particular. Piezas en otros materiales

220 **Bibliografía**

232 **Apéndice documental**



Escena del duelo. Detalle del monumento funerario
de Bernat Guillem de Montpellier y Entença. Monasterio
del Puig, València. Fotografía M. Gamón.

PRÓLOGO

La escultura gótica valenciana conforma un capítulo prácticamente inexistente hasta ahora en la historiografía del arte valenciano. La idea de que la escultura gótica valenciana era irrelevante frente a las otras artes estaba generalizada. Importantes escultores y/o talleres como los Pere de Guines, Bertomeu Santalínea, o Carles Gonçalbez, han sido ignorados. Algunas piezas de decisiva importancia como el techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València, o importantes claves de bóveda carecían de las fotografías adecuadas. Las piezas mal catalogadas incluso en museos importantes son numerosas. El desconocimiento de este episodio es particularmente lamentable porque su excelencia artística es similar a lo acontecido en la arquitectura y en la pintura del mismo momento. De hecho, la historia de la escultura gótica es difícilmente separable de la simultánea historia de la arquitectura. Su proximidad a la orfebrería y a la pintura es igualmente relevante. Su estudio debe ser inevitablemente conjunto.

Por otra parte, la escultura gótica valenciana está lejos de ser un acontecimiento aislado tanto en el tiempo como en el espacio. De hecho se complementa y debe estudiarse conjuntamente con los episodios que transcurren paralelamente en los otros territorios de la Corona de Aragón. Las relaciones con el mundo francés en el siglo XIV y con el italiano y el germánico en el XV son igualmente notables. No obstante, a pesar de estos paralelos la personalidad y la continuidad de este episodio durante dos largas centurias es específica y relevante.

La escasez de documentación de archivo correspondiente al siglo XIV y la ausencia de monografías de los talleres dificultan notablemente el análisis del hecho artístico. No obstante, hemos considerado conveniente plantear un panorama de conjunto que permita organizar los abundantes materiales desubicados y catalogar las piezas. Obviamente hemos dado relevancia al concepto de taller, generalmente ligado al ámbito del obrador medieval, frente al del artista individual propio de fechas más avanzadas.

Sin desmerecer, en absoluto, las fotografías de archivo, o las magníficas de otros autores, debemos señalar la especial relevancia de las fotografías realizadas expresamente para esta publicación por Carlos Martínez. Algunas en lugares de muy difícil acceso, como la fotografía de la clave de la Colegiata de Gandía realizada desde el andamio de su restauración; los capiteles de las capillas de la iglesia arciprestal de Morella requirieron también andamios y pértigas; las del techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València un mecanismo especial a modo de pértiga telescópica. Las fotografías de los yacentes de los sepulcros también han requerido mecanismos especiales. No menos interés tienen las realizadas de los paneles del trascoro de la catedral de València, y de otras muchas imágenes, devolviéndoles la luz para la que fueron pensadas y realizadas.



01
LA NECESIDAD DE LA IMAGEN. LA ÉPOCA DE LA CONQUISTA

En el imaginario común existe la idea de que el periodo de la conquista y de la colonización del Reino de València fue un periodo violento –el que correspondería a una guerra de conquista y a sus consecuencias– con escasos márgenes para el desarrollo artístico. En este periodo el territorio valenciano, por los problemas derivados de la supervivencia cotidiana, habría quedado al margen de empresas artísticas. Esto es cierto solo en parte. La nueva sociedad debía marcar distancia con la anterior, y las imágenes eran el signo más visible de la diferencia frente a una cultura anicónica. Las primeras imágenes serían importadas y este es el primer capítulo que deberemos considerar.

La temprana aparición de los primeros talleres resulta sorprendente en el rústico ambiente de la frontera cristiana con el Islam. No obstante, debe recordarse que la sociedad que realizó la conquista era, en palabras de Robert I. Burns "... Una sociedad avanzada tecnológicamente, refinada intelectualmente e impulsada por un optimismo agresivo y expansionista. Era el mundo dinámico de los cabildos y de los gremios, del derecho romano y de la escolástica, de las universidades, de la eficacia burocrática y de las instituciones monárquicas, del nacionalismo incipiente, de las literaturas vernáculas, de las técnicas "modernas" bélicas y financieras y, definitivamente, del arte gótico".[1] El inicio de la historia de la escultura valenciana autóctona, a fines del siglo XIII y comienzos del siglo XIV, está vinculada al nacimiento general de la escultura gótica en el sur de Francia y en la Corona de Aragón. Con la ventaja de que en la frontera las nuevas formas no tendrían resistencia. En este sentido cabe señalar dos líneas: la llegada de maestros de los dominios reales franceses que transmiten las nuevas formas y, por otra parte, la persistencia o incluso la renovación románica.

Marcel Durliat ya señaló que el siglo XIII, en estos territorios, fue el siglo del eclecticismo. Las tradiciones románicas se desfondan progresivamente; más rápidamente en lo que concierne al espíritu organizador del estilo, más lentamente y muy incompletamente por los temas y la decoración. La escultura románica se abre, en ocasiones, a elementos góticos, en otras recurre a neoarcaísmos de muy diferente origen y en otras a virtuosismos técnicos que aprovechan temas y técnicas andalusíes. La originalidad de este capítulo no ha sido adecuadamente atendido ya que para los estudiosos del románico sobrepasa las fechas consideradas clásicas para este episodio y por otra parte respecto al análisis del mundo gótico carece de interés ya que las formas de este estilo están ausentes.[2]



Fig. 2. Cabeza de una ménsula de la cornisa de la puerta del Palau. Catedral de València.

Fig. 1. Virgen María del paso al aula capitular, detalle. Catedral de València. Fotografía: A. Zaragozá.

1 BURNS, Robert Ignatius, 1967, p. 12.

2 DURLIAT, Marcel, 1962, p. 273-274. BALTRUSAITIS, Jurgis, 1958, p. 49-84.



Fig. 3. Virgen del Mar. Parroquia de San Pedro. Benicarló (Castellón). Fotografía: G. Palau.

LAS IMÁGENES DE DEVOCIÓN IMPORTADAS

Dadas las circunstancias de la conquista y de la creación de un nuevo reino cristiano sobre territorio anteriormente musulmán, la rápida importación de muchas imágenes de devoción, especialmente las marianas, fue natural. Si juzgamos por los ejemplares que nos han llegado, o por los que tenemos noticia fotográfica, documental o literaria, estas imágenes serían muy abundantes. Las que han sobrevivido lo han hecho normalmente muy transformadas por los siglos posteriores, especialmente al vestir las imágenes en los siglos XVII y XVIII. Pueden citarse entre éstas la Virgen de la Naranja de Olocau del Rey, la Virgen del Mar de Benicarló, Nuestra Señora de la Consolación de Corcolilla en Alpuente, la Virgen del Milagro de València, Nuestra Señora de las Victorias, venerada en la parroquia de San Andrés de València, Nuestra Señora del Santísimo Sacramento del Carmen Calzado de València, la Virgen con el niño de Carlet, la Virgen del Rebollet de Oliva, la Virgen del Castillo de Agres y un largo etcétera que muestran unas imágenes muy populares y queridas pero de relativo interés escultórico.[3] Generalmente siguen modelos sedentes convencionales con gran frontalidad y hieratismo (Figs. 3 y 6).

Cabe recordar que en una miniatura de las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio se ve una tienda de imágenes con Crucifixiones y Vírgenes con el Niño.[4] Un peregrino se lleva una de ellas. El supuesto suceso transcurre en Siria y en este caso las imágenes en venta son pintadas, pero el ejemplo puede hacerse extensivo a la escultura. En otro de los milagros, sucedido precisamente en Morella, éste se produce al comprar un viñador una medalla de la popular Virgen de Salas (Huesca). En la viñeta se representa la tienda de Morella como un comercio actual de recuerdos piadosos. Según la leyenda el viñador entierra la imagen en una viña y esta queda libre del pedrisco. Estas narraciones e ilustraciones señalarían la facilidad de adquirir imágenes, así como su uso no solo en iglesias sino también con carácter doméstico.[5] (Figs. 4 y 5).

Con todo, algunas de estas imágenes son de indudable interés escultórico. Cabe señalar entre estas el impresionante Cristo de la parroquia del Salvador de València y el bajorrelieve de Nuestra Señora del Puig (Figs. 7 a 10).

El Cristo de la parroquia del Salvador de València es una gran talla de tres metros de altura y cerca de 300 kilos de peso. Está datada en 1250, lo que la convierte en la imagen más antigua documentada en València. Sigue un tipo conocido en los dominios reales franceses como lo señala su presencia en el coetáneo cuaderno de Villard de Honnecourt. La imagen va asociada a una leyenda de origen sirio con cierta fortuna en el arte medieval, el relato de la *Passio*

3 La abundante imaginería de Vírgenes encontradas tras la conquista cristiana puede seguirse en repertorios como FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales, 1986. Pueden verse monografías especificas v. gr. MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, 2015.

4 "Códice Rico" de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Ms. I 1.1 de la Biblioteca de El Escorial, fols.16 rº y vº.

5 *Cantigas de Santa María*. Biblioteca de El Escorial. Ms. Cantiga 1616.



Fig. 4. Tienda de imágenes en el siglo XIII. "Códice Rico" de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Biblioteca de El Escorial. Ms. I 1.1, fols.16 r y v.



Fig. 5. Una tienda en Morella. Cantigas de Santa María. Biblioteca de El Escorial. Ms. Cantiga 161.6.



Fig. 6. Virgen del Milagro, Museo de la catedral de València, fotografía anterior a 1936.

Imaginis, según la cual, unos judíos de Beirut habrían profanado un crucifijo en desprecio por Jesucristo.[6] Según la tradición local la imagen habría llegado a València por el mar y subido por el rio Turia a contracorriente. El Cristo es de gran fuerza expresiva, alejándose tanto del hieratismo románico, como de la estricta corrección anatómica. Acaso no sea casual que una de las primeras imágenes llegadas a València tras la conquista cristiana esté relacionada con un fenómeno de iconoclastia. Su antigua y continuada veneración ha permitido que existan copias muy tempranas. Deben citarse la clave de bóveda del tercer tramo de la nave principal de la iglesia arciprestal de Morella, ca. 1300, y la clave de bóveda del tramo del claustro adjunto a la sacristía de la iglesia del antiguo convento de predicadores, ca. 1360.[7]

La imagen de Nuestra Señora del Puig es un bajorrelieve labrado en una pieza de piedra blanca de apariencia marmórea. Una antigua descripción indica que la losa medía cinco palmos de altura por tres y medio de ancho y su espesor era de algo más de un palmo.[8] La imagen hubo de ser restaurada después de los destrozos producidos durante la guerra civil española. El modelo iconográfico utilizado era novedoso en la Corona de Aragón: una Virgen *Eleusa*, o de la ternura, así llamada en clara alusión a la relación que se establece entre la madre y el hijo.[9] Una piadosa leyenda transmite que la imagen habría sido realizada con piedra de Palestina, de Getsemaní, traída por el emperador Justiniano y escondida por los cristianos tras la invasión musulmana. El bajorrelieve habría aparecido tras la conquista protegido bajo

6 ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94.

7 Sobre la primera se trata más adelante. Sobre la segunda véase: TEIXIDOR, Vicente, 1775, ed. 1895, III, p. 86.

8 El palmo valenciano mide 22,65 cm. Sobre la historia de la imagen véase; MARTÍNEZ, Francisco, 1760.

9 GALVÁN FREILE, Fernando, 2001, p. 125-137.



Fig. 7. Cristo de la parroquia del Salvador. València. Fotografía: J. Bérchez.



Fig. 8 a. *Livre de portraiture, (1220-1240)*, planche 4, Villard de Honnecourt. Bibliothèque Nationale, París, (MS Fr 19093).



Fig. 8 b. Cristo crucificado. Clave de bóveda del tercer tramo de la iglesia arciprestal de Morella (Castellón).

una campana. La realidad no se ajusta a la leyenda pero no por ello es menos interesante. De hecho coincide en parte con la leyenda por referir su origen oriental. El bajorrelieve es copia casi al idéntico, con las mismas dimensiones (antiguas) y coetánea, de la Virgen *Aniketos*, es decir la "Invencible" o "Victoriosa", que se venera en la capilla Zeno del pórtico de la basílica de San Marcos de Venecia. Al parecer esta imagen es uno de los "sagrados trofeos" llevados a Venecia procedentes de Constantinopla. Según la tradición habría sido realizada con piedra de la roca del Sinaí de la que Moisés había sacado agua durante la marcha por el desierto.[10] Si se piensa que el santuario de Santa María del Puig era una fundación real que tenía un carácter institucional por haber sucedido allí la victoria decisiva para la toma de València, la elección de la Virgen *Aniketos* era particularmente oportuna. La tradición de la lastra bizantina realizada con la piedra golpeada por Moisés durante el Éxodo recordaría a

10 MAGUIRE, Henry, 2010, p. 91 y ss. El paralelo entre estas imágenes ha sido igualmente señalado por BADENES, Julio Samuel; MONTERO, Lluis, 2004.



Fig. 9. Nuestra Señora del Puig (València),
bajorrelieve original. Fotografía: cortesía Julio Badenes.



Fig. 10. Virgen *Aniketos*, relieve de mármol,
capilla Zeno, iglesia de San Marcos de Venecia.

los colonizadores cristianos de València la llegada a la tierra prometida. Considerando que el patrón del santuario del Puig fue el gran almirante de la Corona de Aragón, Roger de Lauria, perfecto conocedor del Mediterráneo, puede atribuirse a él la elección del modelo. La copia del bajorrelieve de San Marcos debió realizarse en Venecia. El tipo bizantino de la imagen no esconde que sus formas, como señalan los pliegues de los mantos, recojan ya el modo de hacer de la escultura occidental.[11]

11 Para su datación ver: PAPASTAVROU, Hélène, 2005, p. 257-278.





Fig. 11. Imagen de San Blas, capilla de San Blas. Iglesia arciprestal de Morella (Castellón).

Fig. 12. Dragones con cuellos entrelazados, capitel de la capilla mayor de la iglesia arciprestal de Morella (Castellón).

LOS PRIMEROS TALLERES MORELLANOS. LAS PORTADAS DE TRADICIÓN ROMÁNICA

Durante la Edad Media el territorio de Morella y el Maestrazgo de Montesa, junto con los términos de Tortosa en Cataluña y de Alcañiz en Aragón no fueron una zona excéntrica como lo son ahora. Estos territorios estaban en una situación de centralidad en la Corona de Aragón y todas las comunicaciones entre sus capitales pasaban por ellos. Durante el siglo XIV la exportación de lana a Italia les dio una riqueza que ahora parece impensable. No es absurdo que talleres de escultura, aparezcan por estos territorios que ahora nos parecen periféricos. Afortunadamente los talleres de Morella cuentan con detenidos estudios.[12]

Morella, desde la conquista cristiana, fue una ciudad próspera e importante en el ámbito del reino de València. Su situación en un paso obligado de caminos, la amplitud de sus términos y el comercio de la lana con Italia produjo un enriquecimiento del que todavía son testimonio sus monumentos. La iglesia de Santa María fue una de las construcciones pioneras de la arquitectura gótica valenciana. Se comenzó en 1265 y se consagró en 1318. Al parecer, en 1354, sufrió un grave incendio que obligó a realizar reparaciones y reformas. Con posterioridad al incendio se construyeron dos magníficas piezas, la portada llamada de la Vírgenes y el coro alto. Las memorias de los acontecimientos, de las creencias y de las personas fueron estratificándose como en una construcción geológica. Durante la Edad Moderna se realizaron sucesivos revestimientos que ocultaron, pero no destruyeron, la obra original, ya que generalmente fueron realizados en madera. Los estragos de las guerras carlistas hicieron desaparecer gran parte de la documentación de archivo. Las destrucciones

12 JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferrán, 2013, p. 95-115. ALANYÀ i ROIG, Josep, 2000.





Fig. 13. Luchadores, capitel de una capilla de la cabecera de la iglesia arciprestal de Morella (Castellón)

Fig. 14. Arpía, capitel de una capilla de la cabecera de la iglesia arciprestal de Morella (Castellón)

de la última guerra civil eliminaron los retablos de madera, es decir, la memoria material de la Edad Moderna, pero afortunadamente quedó a la vista la imagen medieval. La (difícil) lectura de lo existente nos devuelve, sino el nombre, al menos el gesto, la mirada y los afectos de las gentes que la construyeron entre los siglos XIII y XV.[13] (Figs. 11 a 14).

Las fechas de la construcción (y la rapidez de la ejecución) de la iglesia de Morella guardan un estrecho paralelo con las de la catedral de València. A pesar de las diferencias entre las dimensiones y la disposición de las cabeceras de ambas, mantienen similitudes en la proporción en planta y sección de las naves. Como en València, la iglesia de Morella incorpora también elementos decorativos de tradición románica. Así lo señala el hasta hace poco inédito capitel de la cabecera con dragones con los cuellos entrelazados.[14] En este caso la presencia de dragones pintados similares en las techumbres del monasterio cisterciense de Benifassà (Castellón) y en la catedral de Teruel, sugieren la transferencia de una imagen gráfica a la escultura y señalan la datación en el último tercio del siglo XIII. Cabe recordar que las representaciones de animales monstruosos con cuellos entrelazados son simbólicas, frecuentes en el arte medieval y parecen hacer referencia al número diez en letras romanas (X), significando lo máximo. Por otra parte, una redundante sucesión de arpías, sirenas o luchadores señalan la necesidad de la imagen. La curiosa y *naif* representación del capitel con la historia del profeta Daniel entre los leones señala una inesperada actitud ante la vida en la agitada sociedad de la frontera medieval valenciana; los leones, que tendrían que ser amenazantes, sin embargo, muestran la alegría y amistad de estar con Daniel sonriendo, dándole la pata y moviendo la cola. Pieza de calidad de este periodo inicial de la escultura

13 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2016.

14 *Ibidem*, p. 28, 29 y 79.







Fig. 15. Capitel con palomas enfrentadas, iglesia del Salvador de Burriana (Castellón).

Fig. 16. Capitel de alabastro procedente del antiguo museo Diocesano de València, actualmente en el museo Benlliure.

Fig. 17. Capitel procedente de la excavación arqueológica del Palacio Real de València. Museo de Historia de València.

valenciana, coetánea y situada en la misma capilla que el bajorrelieve anterior, es la imagen de San Blas. Es una escultura exenta, ahora acéfala, con ancha casulla sobre el alba y la estola. El carácter clásico de los pliegues de la casulla remite a los modos de finales del *Duecento* italiano.[15] (Fig. 11).

Un bajorrelieve de interés, situado en el tercer tramo, es la clave de bóveda con Cristo crucificado. Esta representación es de correcta anatomía. Aunque puede establecerse la similitud con la imagen de Cristo de la parroquia del Salvador de València, en este caso, la adaptación al espacio circular de la clave permite un movimiento de la figura que la dota de cierto naturalismo e interés. Su presencia en Morella puede deberse a que Francisco Paholach, morellano y obispo de Tortosa (1310-1316) era devoto de la imagen de València, fundó una capilla con este título y estableció en la diócesis de Tortosa la fiesta de *Passione Imaginis Christi.*[16] La clave queda rematada por un cordón, de forma similar a como ocurre en el resto de claves de la iglesia arciprestal de Morella.[17] Otras claves de bóveda también muestran imágenes de buena factura. La conjunción de imágenes de buena proporción con la decoración estilizada y la *naif* señalan la animada superposición de formas arcaizantes y novedosas y de escultores de muy diferente formación. (Fig. 8b).

El caso de Morella sirve para ilustrar lo ocurrido en muchos edificios menores o peor conservados. Un lugar en el que se concentró la labor escultórica fue en las portadas de las iglesias. Estas han tenido siempre una importante carga simbólica: son la puerta de entrada al lugar sagrado, la *Porta-Coeli*. No es extraño que la decoración convergiera en ellas y que las formas tradicionales se mantuvieran en mayor grado que en otros lugares del templo. Cabe recordar las portadas de las iglesias de Sant Mateu, de Catí, o de Bel en las comarcas

15 *Ibidem*, p. 30, 31, 32 y 33.

16 SEGURA Y BARREDA, Francesc, T. 2, p. 14-18.

17 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2016, p. 34- 35.





del norte valenciano y las de los monasterios de San Vicente de la Roqueta y de Santa María del Puig, con capiteles de carácter narrativo correspondientes al título de la iglesia.[18] Los capiteles de la Roqueta muestran los episodios del martirio sufrido por San Vicente y los de Nuestra Señora del Puig relatos evangélicos. Destaca el gesto vivo de los personajes que componen las escenas prestando escaso interés a la volumetría. Los marcos arquitectónicos y los fondos de las escenas de la Roqueta y Santa María del Puig proceden evidentemente de miniaturas. Su disposición, a modo de narración gráfica, no está alejada de las composiciones coetáneas de las Cantigas de Santa María.

Pieza curiosa es el capitel de alabastro con escenas marianas de la ermita de San Félix de Xàtiva, vaciado para pila bendita.[19] Entre la escultura arquitectónica que sigue modelos tradicionales están los rústicos (aunque en ocasiones interesantes) capiteles e impostas de las absidiolas de la iglesia de Burriana, los del crucero y sacristía (antigua sala capitular?) de la catedral de València, la nave de Santa María de Morella y de Santa Catalina de Alzira. Los acantos recogidos por cintas perladas y las palmetas caracterizan la mayor parte de la decoración de los edificios citados. Otra serie puede verse en los capiteles de la portada de la desaparecida parroquia de Santo Tomás de València, en los del palacio episcopal de València y en la pila de jardín conservada en el Museo de BB.AA. de València. Seres monstruosos o cabezas grotescas caracterizan estas piezas.[20] Tampoco faltan los de inspiracion claramente bizantina como alguno de la iglesia de Burriana, uno procedente de las excavaciones del palacio real de València, en el que una especie de redecilla de palmetas de elegante diseño se adhiere a la geométrica forma del capitel. En este sentido deben señalarse los capiteles, unos con peces y otros con palmeras, de la sala capitular de Santo Domingo de València.[21]

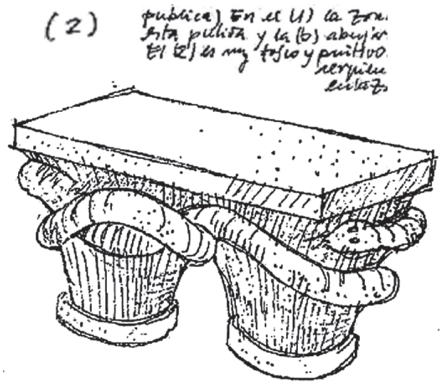


Fig. 18. Capitel con palmeras, sala capitular del convento de Santo Domingo, València.

Fig. 19. Ábaco y capitel con animales enfrentados procedente del antiguo museo Diocesano de València, actualmente en el museo Benlliure.

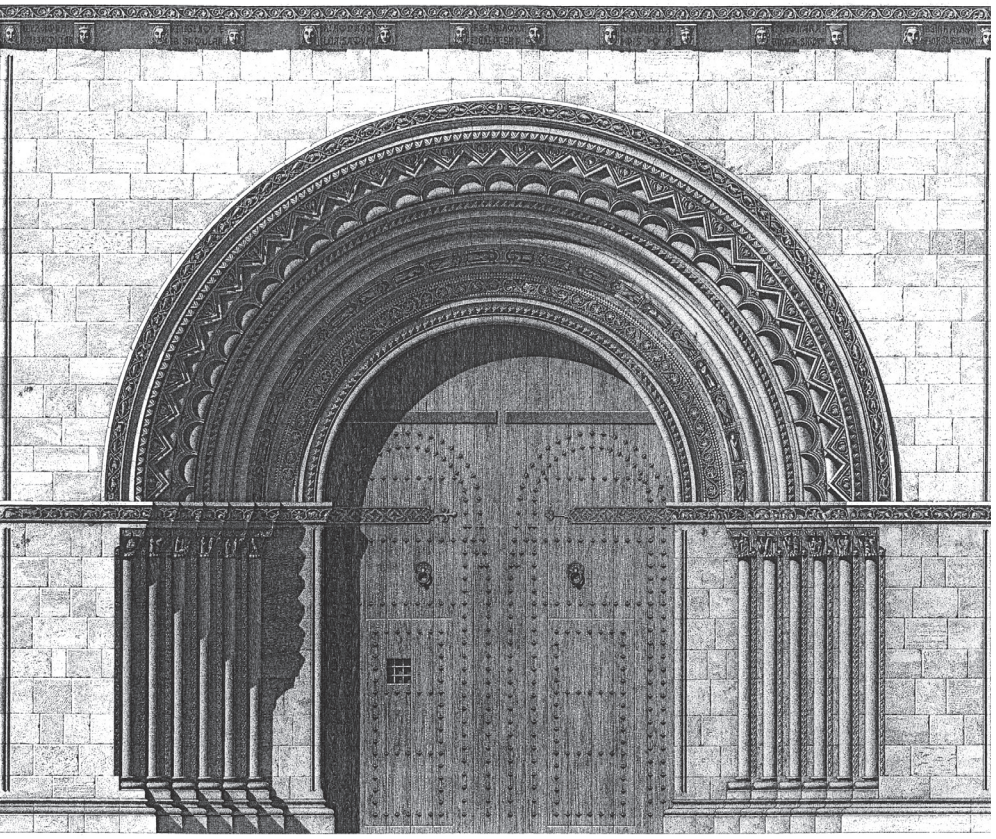
Fig. 20. Capitel del claustro del monasterio de Santa María de Benifassá (Castellón). Dibujo de M. García Lisón.

18 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2000, p. 45-53. SORIANO, Rafaela; SORIANO, Francisco, 2001.

19 BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2008.

20 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2008.

21 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2021a, p. 7-41.



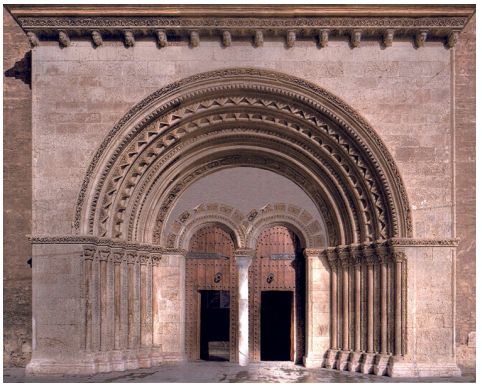


Fig. 21. Portada del Palau de la catedral de València Aguafuerte de N. Chapuy sobre dibujo de Ramón María Ximénez y Cros, 1861, para *Monumentos Arquitectónicos de España*.

Fig. 22. Reconstrucción hipotética de la puerta del Palau de la catedral de València con el parteluz inicial.

EL TALLER DEL OBISPO ALBALAT EN LA CATEDRAL DE VALÈNCIA Y LA ESCULTURA ARQUITECTÓNICA

Las restauraciones llevadas a cabo en los últimos años en la catedral de València han permitido un mejor conocimiento de sus fábricas originales y el rescate de imágenes olvidadas. Se encuentran entre estas la portada del crucero del lado de la epístola llamada "del Palau"; el sepulcro del obispo Albalat (dignidad que comenzó la obra de la catedral); la Virgen con el niño entre ángeles turiferarios en el paso al capítulo y las ménsulas de la bóveda de la escalera de acceso a las cubiertas. Desde ámbitos municipales cabe citar el hallazgo arqueológico de una cabeza-ménsula de una cornisa, similar a las existentes en la puerta del Palau, lo que invita a pensar en otro conjunto desaparecido. Todo ello permite plantear la existencia de un primer taller con una considerable actividad de indudable interés escultórico, en València. Habría realizado el sepulcro del obispo Albalat; la portada del Palau; la decoración fitomórfica trepanada de la gran ventana situada sobre esta portada y la primitiva portada y ventanal de la parte opuesta del crucero (de lo que quedan huellas en el muro interior). De esta última portada provendrían la imagen de la Virgen del niño con el aguilucho y los correspondientes bajorrelieves de ángeles turiferarios. A estas obras habría que añadir otras menores pero significativas, como las impostas de los nervios de la cúpula que cubre el caracol que sube a la terraza del crucero de la catedral, las pequeñas esculturas decorativas de los basamentos de los pilares de la nave y las imágenes de la portada sur de la iglesia de Santa María de Sagunto.





Fig. 23. Detalle de las arquivoltas de la portada del Palau de la catedral de València.

Fig. 24. Capiteles de la portada del Palau de la catedral de València.

La portada del Palau está formada por seis arquivoltas minuciosamente decoradas: puntas de diamante, molduras en zig-zag, festón lobulado y delicados follajes, figuras de ángeles seráficos y de ángeles turiferarios. Los capiteles presentan, en veinticuatro escenas, historias del Génesis y del Éxodo. Las arquivoltas quedan enmarcadas por un saliente del muro disponiendo el conjunto a modo de arco triunfal. El tejadillo o cornisa apea sobre canecillos con cabezas humanas que deben representar, como indicó Sanchis Sivera, a bienhechores o donantes.[22] La portada por su composición y estilo decorativo (dependiente de la miniatura y de la eboraria) se ha relacionado con el conjunto de experiencias tardorománicas que se han dado en llamar la escuela de la catedral de Lérida. No obstante, la existencia de un parteluz y dos arcos interiores, el extraodinario trabajo de las molduras y las decoraciones trepanadas, los capiteles de cáracter narrativo y la gran viveza y personalización de las cabezas del alero distinguen considerablemente a la puerta del Palau de las otras de la citada serie. La composición general, el virtuosismo técnico y el neoarcaísmo de algunas microarquitecturas

22 Sobre el inicio del obrador y taller de escultura de la catedral de València, además de las obras generales ver; SANCHIS SIVERA, José, 1909. TORMO MONZÓ, Elías, 1925, p.1-37. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2000. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. 2008. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ- FERRER LOZANO, Mercedes, 2008.







Fig. 26, 27 y 28. Virgen con el Niño y el aguilucho entre ángeles turiferarios, catedral de València. Fotografías: A. Zaragozá.

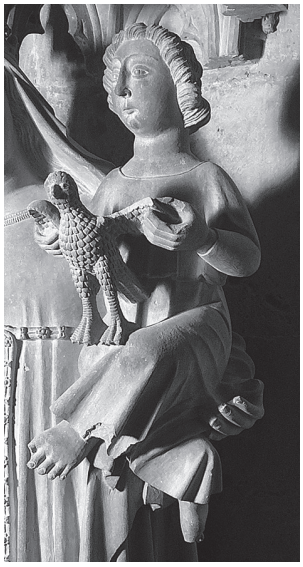


Fig. 29. Detalle del Niño y el aguilucho.

que muestran arcos de herradura alojando a los ángeles, junto con las expresivas esculturas de los canecillos son el mejor ejemplo del eclecticismo de la escultura del siglo XIII en la Corona de Aragón ya señalado por Marcel Durliat. El cuidado en la elección de los materiales: marmol de Buixcarró para el basamento (para evitar humedades de capilaridad) y calcarenita, seguramente de Benigànim, para la correcta labra del resto, muestra la presencia de personal experto y asentado en el territorio. El conocimiento de las canteras y del necesario transporte fluvial así lo señala. La limpieza y restauración de la portada en 1999 dirigida por el arquitecto J. I. Casar puso de manifiesto la recomposición de la primera arquivolta al eliminarse, en 1599, la columna central que tuvo (Figs. 21 a 24 y 35).

Por otra parte, la formación escultórica de las vivaces cabezas del alero, con las pupilas vaciadas y el mentón pronunciado sigue las mismas características de la, hasta hace poco escondida, Virgen del Aguilucho y de los ángeles turiferarios que la acompañaron, que a continuación analizamos. Estos últimos citados coinciden (no en dimensión, pero sí en composición y detalles) con los de las arquivoltas. Por otra parte, las sencillas claves de la bóveda de crucero de la catedral, resueltas a modelo de microbóvedas gallonadas con alveolos, coinciden con las coronas de los ángeles de la arquivolta y con los ángeles turiferarios de la Virgen del Aguilucho (Figs. 1 y 2 ; 26 a 29 y 41).

La restauración de la capilla de San Pedro de la catedral y de la entrada al capítulo (2014) obligó a montar andamios y permitió contemplar, a la vez que restaurar, las partes altas de este tránsito. En lo alto de la entrada del capítulo, sobre la portada, puede verse un rosetón ciego. En la parte central del rosetón se sitúa una imagen de Nuestra Señora con el Niño y en ambos lados ángeles turiferarios. La observación cercana y la limpieza del polvo que la



Fig. 30. Virgen con el Niño entre ángeles ceroferarios en la iglesia de Santa María de Sagunto. Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona.

cubría permitió ver una imagen estante de seis palmos valencianos de altura, con vestido talar, cíngulo, velo y corona. Actualmente la imagen original ha sido trasladada al Museo dejando allí una copia con los ángeles. La Virgen sostiene al Niño, ya crecido, en brazos. Este cruza las piernas como si estuviera en un trono y sujeta un ave rapaz, o aguilucho con gesto aguerrido, en las manos. La cercana observación de las piezas ha permitido comprobar que las imágenes de la Virgen y el Niño y los ángeles turiferarios son de diferente piedra y labra que el muro y el rosetón en el que se localizan. Lo mismo sucede con la consola, el basamento y el dosel o tabernáculo con aguja (incompleta) que cubre la imagen. Es evidente que las imágenes han sido impostadas en este lugar procedentes de otra localización. Aunque las piezas son de excelente factura se aprecian desgastes y roturas que indican que las esculturas han estado expuestas a las inclemencias meteorológicas y que, por tanto, han estado durante algún tiempo al aire libre. Algunos rasgos estilísticos como la forma de resolver las cejas o la caída de las telas remiten a la escultura francesa de hacia 1300. Por otra parte, el aguilucho que el niño sostiene podría tener su paralelo en los aguiluchos de la casa de Suabia que pueden verse en la clave y en los capiteles de la capilla sepulcral de la emperatriz Constanza Hohenstaufen en la iglesia de San Juan del Hospital de València, fallecida en 1307.[23] Una posible hipótesis es que la Virgen y los angeles turiferarios procedan de la primitiva portada del crucero recayente a la plaza de la Virgen sustituida al construir la portada de los apóstoles. Su peculiar carácter propagandístico, con la Virgen y el Niño exhibiendo el símbolo imperial de los Hohenstaufen, solo pudo haber sido realizado en época de unos

23 ORDEIG, Margarita, 2001. Curiosamente la clave de la bóveda de esta capilla se conforma nuevamente con una microbóveda gallonada, al modo del taller de la catedral, lo que permite suponer la misma autoría.





Fig. 31. Ménsula de la escalera a la cubierta de la catedral de València, personaje con solideo.

Fig. 32. Ménsula de la escalera a la cubierta de la catedral de València, personaje con corona.

hechos muy precisos: el periodo bélico que transcurre entre las Vísperas Sicilianas (1282) y la paz de Caltabellota (1302).[24]

Continuación del grupo de la Virgen con el Niño entre ángeles turiferarios es, sin duda, el desaparecido grupo de la Virgen con el Niño entre ángeles ceroferarios del tímpano de la portada norte de la iglesia de Santa María de Sagunto. Tal como indica una antigua inscripción, situada en su fachada, fue comenzada en 1334.[25] Las características de la portada la sitúan en la segunda mitad del siglo XIV; de hecho, la molduración es similar a la iniciada por el llamado taller del obispo Gastó en la catedral de València, que no comenzaría a actuar hasta finales de la misma década. Considerando que el citado taller del obispo Gastó renovó completamente la escultura valenciana cabe deducir que el grupo sería anterior a la construcción de la iglesia gótica y estaría instalado en la mezquita consagrada. La circunstancia de que halla desaparecido el aguilucho Hohestaufen de las manos del niño, transformado en un pajarillo y que la Virgen luzca un notorio broche representando una flor de lis sugiere que fue realizado con posterioridad al tratado de Anagni y a la boda del rey Jaime II con Blanca de Anjou en 1299, cuando la paz con Francia se había consolidado. En cualquier caso las similitudes formales entre los dos grupos son evidentes: puede señalarse además de la forma

24 Otra lectura acercaría el ave rapaz que lleva el Niño a un gerifalte. La justificación teológica de esta figura puede verse en PENALVA MARTÍNEZ, José Mª, 2018.

25 Sobre la iglesia de Santa María de Sagunto, CHABRET, Antonio, 1888, T. II, p. 238-247. La traducción de la inscripción es: "Año del Señor 1334, lunes, que fue el 25 de abril, fiesta de San Marcos, reinando Alfonso VI, por la gracia de Dios rey de Aragón, y presidiendo la iglesia valentina el reverendo Padre Don Ramón (Gastón), Obispo, dióse principio á esta iglesia a honra y gloria de la beatísima Virgen María, á quien se dedicará. Siendo Rector de la misma el venerable Ramón Ferrer, canónigo de València, el cual colocó la primera piedra: descansen en paz los bienhechores de esta iglesia. Amén. Amén".

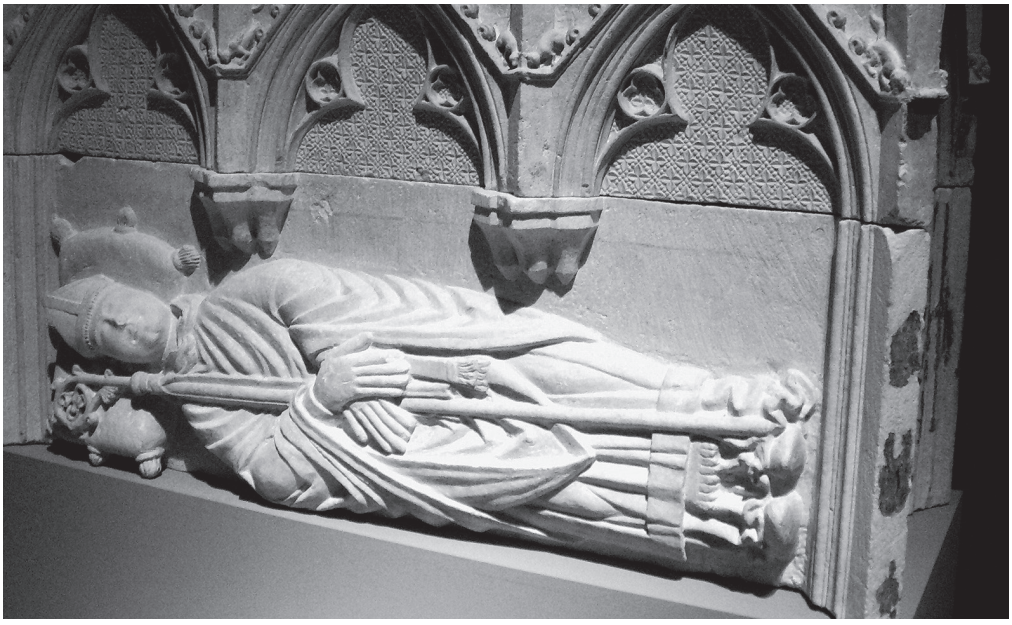


Fig. 33. Sepulcro del obispo Albalat. Catedral de València.

de resolver las facciones, la anatomía y los paños, el tratamiento con acabado de orfebrería de los incensarios y candelabros de las respectivas imágenes (Fig. 30).

Otro curioso conjunto escultórico del mismo taller son las seis impostas de las que parte la bóveda sexpartita que cubre la escalera de acceso a la terraza de la catedral. Dos de ellas están prácticamente destruidas, otra muestra un busto femenino coronado con la cara destrozada, otro una imagen monstruosa de carácter apotropaico, es decir, de talismán o amuleto. Las dos restantes muestran un rostro de un rey y el de un obispo. Acaso pueden considerarse retratos esquematizados. De hecho, el rostro del obispo se asemeja notablemente al del sepulcro del obispo Jazpert de Botonach (1276-1288) situado en la misma catedral.[26] El rostro del rey, con la mandíbula desencajada, podría coincidir con la reconstrucción científica que se realizó de la imagen del rey Pedro el Grande (1240-1285) a partir del estudio de su esqueleto en el sepulcro de Santes Creus. Aunque en una ménsula como la que consideramos no cabe esperar una gran precisión, es cierto que el labio belfo, no tan frecuente, se atiene a la descripción.[27] (Figs. 31 y 32).

Las memorias, o retratos, de las ménsulas de la escalera no fueron un hecho escultórico aislado en esta época en la catedral. Entre las pequeñas figuras que conforman las basas de los pilares aparecidas al eliminar el revestimiento academicista del siglo XVIII hay una de

26 La descripción física que señala el epitafio de su sepulcro se refiere a él como: "…hermoso, elegante…", lo que también se adecua a la representación. Véase: BURNS, Robert Ignatius, 1982, 1, p. 75

27 En esta investigación se concluía que: "… "Quant a aparença física, es pot afirmar que el rei Pere tenia una cara allargada i una maloclusió de classe III d'Angle, combinada amb un prognatisme mandibular i mossegada creuada de tota l'arcada, la qual cosa es tradueix en una morfologia bífia en la qual el maxil·lar inferior és més prominent." http://patrimoni.gencat.cat/ca/histories/obertura-de-la-tomba-de-pere-el-gran.



Fig. 34. Detalle del sepulcro del obispo Albalat con anterioridad a su restauración.

particular interés en el segundo pilar del lado de la epístola, que sería el primero de la catedral trecentista antes de la ampliación del siglo xv. Esta figurilla representa un personaje dispuesto a modo de atlante soportando una de las ocho pilastras del pilar, con la mano derecha en el basamento, o en la rodilla, y la izquierda en el pecho. Vestido con un traje con botonadura, barba y melena, mantiene una actitud orante mirando al cielo. El paralelo con la ménsula del rey es considerable, por lo que bien pudiera ser una repetición a menor tamaño de aquella o bien la representación de un benefactor o donante. En cualquier caso muestra que el mismo taller de escultura trabajó también en la nave.

Puede añadirse alguna pieza más a este catálogo ya que por su notable similitud cabe relacionar una Anunciación custodiada en el MNAC (nº de cat. 022999-000 y 022998-000), de procedencia desconocida, que Durán Sempere y Ainaud de Lasarte calificaron de interés ya que son "piezas densas y contenidas, prevaleciendo en ellas la tendencia al ovoide, al diseño curvilíneo y envolvente con una mínima sugestión de movimiento. La expresión, así mismo, se insinúa tan solo en los rasgos que aún se hallan distantes del tratamiento estrictamente imitativo. En efecto, los ojos, la nariz y la boca son plasmados con un criterio más formal que naturalista, acaso para infundir esa suprema sensación de superioridad y de reserva que el arte medieval gustó de procurar a su iconografía. El canon de estas piezas es armonioso y en nada exagerado;

el San Gabriel aparece algo más geometrizado en lo que concierne a las relaciones de volúmenes mientras la imagen de la Virgen es más corpórea y animada".[28] Debe añadirse que la epigrafía de la filacteria del San Gabriel citado es idéntica a la existente en la puerta del Palau.

Pieza esencial del catálogo es el propio sepulcro del obispo Andreu Albalat, que ejerció esta dignidad entre 1248 - 1276 y puso la primera piedra de la catedral en 1262. El sepulcro está situado en la capilla central de la girola. La urna es de piedra, sobresale del muro y está decorada con arcos apuntados con un pinjante, bajo el que se sitúa un bajorrelieve con la figura del obispo yacente. Cabe señalar que los fondos decorativos de cruces geometrizadas de este sepulcro coinciden exactamente con los existentes en los netos decorativos que acogen los ángeles de las arquivoltas de la portada del Palau (Figs. 33 y 34).

Las noticias documentales sobre la marcha de las obras en esta época son muy escasas. Hay noticias de un maestro llamado *Arnaldi Vitalis* en 1262 y de otro, Nicolás de Ancona, a partir de 1304. De ambos sabemos poco más que el nombre. En cualquier caso, a juzgar por las dataciones de algunas capillas y la localización de los sepulcros, esta primera catedral pudo haberse finalizado a comienzos del siglo XIV.[29]

Continuación de este episodio podría ser la cabeza de una cornisa custodiada por el Servicio de Investigación Arqueológica del Ayuntamiento de València, que puede ponerse en relación con las cabezas de la portada del Palau y, a su vez, con la cabeza de un capitel del Nasher Museum of Art en Duke University, Durham (EE.UU) procedente de Borgoña y datada en el último tercio del siglo XIII.[30] (Fig. 40).



Fig. 35. Querubín de una arquivolta de la portada del Palau de la catedral de València. Obsérvese los arcos de herradura de las microarquitecturas.

28 DURÁN SANPERE, Agustín; AINAUD DE LASARTE, Juan, 1956, p. 181 y ss. especialmente fig. 180. Actualmente están atribuidas al Maestro de Anglesola.

29 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2000. Respecto a la identidad de los matrimonios de la cornisa de la portada del Palau véase BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008. Estos autores avanzan la fecha de Arnaldi Vitalis a 1262.

30 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015a, p. 20 y 38-39.



Fig. 36. Sepulcro del obispo Jazpert de Botonach. Catedral de València.

EL MAESTRO DEL SEPULCRO DEL OBISPO JAZPERT DE BOTONACH

Hemos reunido en este breve epígrafe cuatro piezas con escasa documentacion de archivo pero unidas por un cierto sentido de clasicismo trecentista y tranquilo naturalismo; el sepulcro del obispo Jazpert de Botonach, el sepulcro de Fray Guillem de Salelles, una imagen de Santa Tecla del Museo de BB. AA. de València y la Virgen de Portaceli. Jazpert de Botonach fue el cuarto obispo de la seo valenciana (1276-1288). Su sepulcro se encuentra en una sacristía de la capilla construida por el obispo Raimundo Ponte (1289-1312) cubierta con bóvedas de crucería con impostas formadas por flores y hojas y en cuyas claves campean las armas de este obispo. La urna de piedra con el epitafio descansa actualmente sobre otras dos lápidas o urnas aprovechadas para cerrar un hueco y ornamentadas con arquillos apuntados. La estatua yacente de Botonach, ligeramente inclinada hacia el espectador, con restos de policromía, se muestra vestida de impecable pontifical, con la cabeza descansada en un cojín, cubierta con mitra y descubriendo una distinguida superficie facial, de suave modelado y precisión escultórica.[31] (Fig. 36).

La arqueta funeraria de Fray Guillem de Salelles, procede del desaparecido monasterio de San Agustín y actualmente está custodiada en el Museo de Bellas Artes de València. Está fechada el 4 de mayo de 1310. La efigie del difunto, esculpida en piedra azulada, se cubre por un denso hábito de pliegues vigorosos, con tiesas arrugas facetadas que alcanzan la cabeza

31 Flanqueada por cuatro escudos esculpidos se despliega el mencionado epitafio de la tumba de Botonach, en versos leoninos, de infrecuente extensión: *P(re)sul Iasp(er)t(us) iacet hic iurista dis(er)t (us) Lector sis c(er)t(us) vixit sine labe rep(er)t(us) Annis millenis octo sim(u)l octuagenis Inde ducentenis .te(m)porib(us) de ordi(n)e plenis Ap(r)ilis nonas t(er)no num(er)u(m) sibi ponas Sa(n)cti Felicis Abbas laudand(us) amicis Sic eras u(n)de fuit i(n) de sac(r)ista Geru(n)de I(n)de valentin(e) sedis pastor medicine Utrosa vir tutis gregib(us) dans dona salutis Pulxer formosus larg(us) let(us) gen(er)os(us)h Q(ue)rere d(e) gen(e)re sivis d(e)sce(n)dit a quo D(e) Cast(r)o genitrice Novo pat(r)e d(e) Botonaco Presbíteros q(ue) duos altare q(u)od edificavit Magdalena tuos statuit qua(m) se(m)p(er) amavit Ca(n)dela(m) statuit divine mat(r) is honori Totu(m) se t(r)ibuit D(omi)ni subiect(us) amor Req(u)iescat i(n) pace Amen Dic pater n(oste)r pro a(n)i(m)a sua.* BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ- FERRER LOZANO, Mercedes, 2008.



Fig. 37. Yacente del sepulcro de fray Guillem de Salelles. Museo de BB. AA. de València.

y deja entrever parcialmente el rostro hasta la frente, joven aun, con los ojos cerrados y ligeramente ladeado[32]. La lastra piramidal del cierre muestra una inscripción de elegantísima epigrafía en la que las finísimas letras se rellenan con plomo (Fig. 37).

La imagen de Santa Tecla del Museo de BB. AA. de València, tuvo su entrada en el "Museo de Antigüedades" en 1868 procedente de la iglesia de Santa Tecla, aunque en el siglo XIV existía una capilla homónima en la catedral de València.[33] Debe señalarse su paralelo con la correspondiente imagen de esta santa en el sepulcro del arzobispo Juan de Aragón y Anjou en la catedral de Tarragona. La Virgen con el Niño de Olocau, antes en la cartuja de Portaceli, y ahora en el Museo de la catedral de València, formó parte del primer retablo mayor de la iglesia de la cartuja, iniciada en 1325. Es una elegante y expresiva imagen estante de madera, de estirado canon, donada por Margarita de Lauria.[34] (Figs. 38 y 39).

Acaso estas piezas de serena apariencia clásica avalarían la hipótesis de una posible conexión italiana en los primeros años del trescientos en la catedral de València. En 1304, el obispo Raimundo Ponte (canciller del rey, diplomático y anteriormente figura de relieve en Roma, 1289-1312) y su cabildo contrataron al maestro italiano Nicolás de Ancona (gentilicio que en ocasiones ha sido equivocadamente leído por Autona e interpretado con las formas más diversas) para que se encargase de la obra de la catedral y de todas aquellas cosas que fueran

32 La inscripción funeraria, escueta y precisa, nos presenta al difunto, como fraile religioso y devoto, fundador y constructor del monasterio: *Hic iac(et) religios(us) ac devot(us) vir frat(er) G(uillelmus) de Salelles fundator (et) edificator huiu(us) monast(er)ii s(an)c(t)i Aug(ustin)i q(u)i obiit IIII nonas madii anno D(omi) ni MºCCCºXº cui(us) a(n)i(m)a req(u)iescat in pace Amen*. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ- FERRER LOZANO, Mercedes, 2008.

33 MORA, Gloria; TORTOSA, Trinidad; GÓMEZ, Mª Ángeles, 2001, p. 96-98. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 349-350.

34 RIBES TRAVER, Mª Estrella, 1998. "Este año (1325) se comenzó a edificar la iglesia que ahora sirve con las largas limosnas de la muy noble señora… Dña. Margarita de Lauria…Dio también un retablo con muchas imágenes de bulto que …sirvió muchos años de altar mayor…Y la imagen de Nuestra Señora que servia en el altar, también lo dio dicha señora…el año 1744 se dio dicha imagen al lugar de Olocau)"



Fig. 38. Imagen de Santa Tecla. Museo de BB. AA. de València. Imagen escáner láser 3D de la restauración realizada.



Fig. 39. Imagen de la Virgen María con el Niño, procedente de la cartuja de Portaceli. Catedral de València.

necesarias y oportunas a dicha obra. Especificándose incluso lo que se refería a vidrios, imágenes o pinturas, estipulándose el sueldo y sujetándose a ciertas condiciones que aseguraban el cumplimiento del contrato por ambas partes. Esta hipótesis cobra sentido si se tiene en cuenta que Raimundo Ponte fue gobernador pontificio de la marca de Ancona con anterioridad a su nombramiento, desde Roma, como obispo de València.

Por último, debe señalarse en este episodio el nuevo gusto por el gesto de las líneas que se ve en los manuscritos y en la refinada epigrafía muraria que nos ha llegado del tiempo de la colonización. Deben destacarse las lápidas funerarias del obispo Botonach (1287), ya citada, y del deán Ramón de Bellestar (1289) ambas en la catedral de València, la lápida de los Albero (1288) de la iglesia de San Juan del Hospital y las lápidas sepulcrales de Ferrer d'Alpiera (1288), Adám de Paterna (1269), Ferrán Peris (1303) y de la también citada de Guillem de Salelles. Estas últimas lápidas se custodian en el Museo de BB. AA. de València. Las líneas epigráficas están alternadas en rojo y en azul siguiendo así el modelo realizado en las miniaturas.[35]

35 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2008.



Fig. 40. Canecillo de una cornisa procedente de una excavación en la calle San Vicente. Ayuntamiento de València.

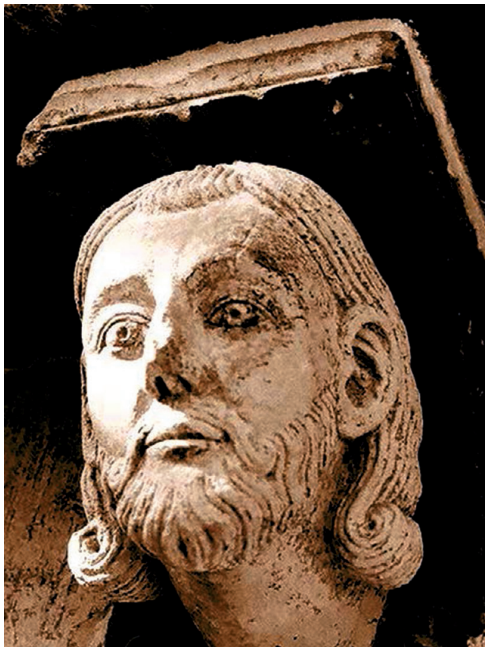


Fig. 41. Cabeza de una ménsula de la cornisa de la puerta del Palau. Catedral de València.



Fig. 42. Lápida de los Albero. Museo de la iglesia de San Juan del Hospital. València.



02
AD MODUM FRANCIAE; PORTADAS Y MEMORIAS SEPULCRALES

La introducción de la escultura monumental gótica en territorio valenciano se realizó mediante maestrías del norte francés durante el segundo cuarto del siglo XIV. En este periodo los obradores de los mayores templos, como los de la iglesia arciprestal de Morella o la catedral de València y sus respectivos talleres de escultura, estaban completando las fábricas iniciadas durante el siglo anterior. En el intervalo anterior a la llegada de la peste negra (1348) y de las guerras con Castilla (1356-1369) parece haberse producido un momento de notable actividad constructiva en la ciudad de València con obradores simultáneos abiertos en la catedral, en el palacio real y en la casa de la ciudad. De forma similar en Morella estaban abiertos los obradores de la iglesia arciprestal, del convento de San Francisco y de las murallas. Otras piezas notables que señalan la introducción de las nuevas formas son los monumentos sepulcrales del monasterio de Santa María del Puig. La avidez de los colonizadores por las imágenes y la gran altura de los maestros llegados explica el brillante inicio del episodio gótico valenciano.



Fig. 2. Consola con personaje a modo de atlante, portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella (Castellón).

LOS TALLERES DE LA PORTADA DE LOS APÓSTOLES DE LA ARCIPRESTAL DE MORELLA

La escultura en la iglesia arciprestal de Morella comenzó, como ya vimos, con un primer taller de escultura arquitectónica de tradición románica retardataria. A este sucedió otro, muy diferente, con anterioridad a 1315, destinado a construir la puerta de los Apóstoles. Esta portada es una obra de considerable empeño para su momento, que se cubre con una gran bóveda de piedra, apuntada y en derrame, formada por cuatro arquivoltas molduradas. La primera está decorada con ángeles turiferarios y ceroferarios. Un potente gablete, en el que se abre un rosetón con labor de claraboyas, ahora ciegas, cubre los arcos. Su basamento está constituido por un banco corrido y una estirada arquería ciega. Sobre ella avanzan unas ménsulas soportadas por una serie de variados personajes, dispuestos a modo de atlantes, que emergen como si salieran con esfuerzo del interior del muro (Fig. 2). Sobre las ménsulas se sitúan ocho imágenes de apóstoles que, a su vez, quedan resguardadas por otros tantos doseles-tabernáculos formados por microarquitecturas abovedadas trasdosadas por gabletes y torrecillas. En el centro de la portada se sitúa el parteluz. En él, dispuesta a una altura ligeramente superior a la de los apóstoles se emplaza la imagen de la Virgen con el Niño, apeada en una ménsula con ángeles músicos tañedores de rabel y laúd, y protegida por un

Fig. 1. Imagen de San Juan, portada de los apóstoles, catedral de València. Fotografía: J. Bérchez.



Fig. 3. Portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella. A la izquierda, imagen escáner láser 3D de estado actual según V. Dualde, a la derecha reconstrucción hipotética, maqueta de C. Martínez, con los datos obtenidos de la última restauración.

dosel de mayores dimensiones que los de los apóstoles. En el tímpano se dispone una banda con ocho historias de la vida de la Virgen (La Anunciación; La Visitación de María a Santa Isabel; El Nacimiento de Jesús; El Anuncio a los pastores; La Adoración de los magos; La Presentación en el templo; La Matanza de los inocentes; La Huida a Egipto) y sobre ella, a mayor tamaño, la escena de la Coronación de la Virgen. La portada queda recogida entre dos contrafuertes añadidos en el siglo XVI, aligerados con hornacinas de gusto renacentista. En los citados nichos se sitúan los cuatro apóstoles que completan el colegio apostólico, el ángel Gabriel y una Virgen anunciada, la Sibila y Moisés. Estas imágenes que completan un programa iconográfico de carácter mariano invitan a pensar que la portada contaba, ya desde el inicio, al menos, con dos registros más por lado, exteriores a las arquivoltas, en el plano donde ahora se ubican los contrafuertes añadidos.[1]

Los contrafuertes muestran señales de haber sido construidos para apear el evidente desplome de la fachada. Aunque la historiografía local ha supuesto que el desplome fue a causa de un incendio ocurrido en 1356, la disposicion de los contrafuertes, ordenados con una composicion renacentista característica de inicios del siglo XVI, no se compadece con la datación del incendio. En realidad los desplomes son un problema genérico en toda la ciudad de Morella por situarse ésta en un geosinclinal y ser especialmente sensible a los asientos diferenciales del terreno producidos por las aguas subterráneas. De hecho los contrafuertes

1 A la Sibila y a Moisés se les consideraba anunciadores del nacimiento del Salvador.





Fig. 4. Detalle de un tabernáculo de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella.

y los muros ataludados son una solución frecuente e históricamente utilizada en la ciudad. La restauración de la fachada realizada en 2018 permitió comprobar que el potente macizo de fábrica añadido entre ambos contrafuertes detrás del remate de la fachada lo fue para sujetar a ésta, igualmente evidenció que el gablete con el rosetón con labor de claraboyas caladas, molduradas por ambos lados, quedaba inicialmente al aire. De hecho, las tracerías se sujetaron al macizo con abrazaderas de hierro.[2]

La portada proyectada debía, por tanto, seguir el clásico modelo tripartito de las portadas del crucero de las catedrales de París y de Rouen. Al igual que en aquellas, habría dos retablos laterales de menor dimensión, que en el caso de Morella, por la limitación del espacio, quedarían casi atrofiados. No obstante, como en los modelos citados el gablete central estaba aligerado con el rosetón realizado con labor de fina claraboya. Cabe traer a la mente la fachada de la catedral de Huesca, que siguió un esquema similar y con la que coincide exactamente en el diseño de la tracería del rosetón.[3]



Fig. 5. Ángeles músicos con violas. Detalle del basamento del mainel de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella.

2 Estas pletinas son evidentemente añadidas a la obra original y se han mantenido tras la restauración

3 En Huesca el gablete acabaría sujetándose con una fábrica de ladrillo y protegiéndose con un alero. Junto con los citados paralelos en la composición general de las portadas de Morella y Huesca también pueden señalarse diferencias; la portada de la catedral de Huesca carece de mainel, exhibe un aparatoso dosel que, a modo de microarquitectura, cubre a la Virgen y presenta distinto programa iconográfico y composición del cuerpo inferior.



Fig. 6. Detalle de un capitel de las arquivoltas de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella.

Magister Petrus de Bono Oculo

En el caso de Morella, gracias al canónigo archivero Mn. Josep Alanyá, contamos con una breve, pero importante, noticia documental.[4] Una queja presentada por el *Magister Petrus de Bono Oculo*, Pere Bonull, o Pierre de Bonneuil, ante el rey Jaime II, a propósito de las obras de la arciprestal de Morella, da lugar a la carta que el rey envía a los jurados de Morella en 1315. En esta carta el rey indica que le paguen al maestro la cantidad prometida cuando firmaron el contrato para la realización de la obra de la iglesia. Por otra parte, el citado maestro, francés por su nombre y por su formación, está documentado entre 1313 y 1316 realizando el sepulcro del rey Jaime II y de la reina consorte Blanca de Anjou en el monasterio cisterciense de Santes Creus, donde también se le atribuye parte del claustro.[5] La presencia en Morella de este importante maestro se debía, acaso, a que Morella pertenecía a la *cambra reial* de la reina Blanca de Anjou, dato que ha señalado Alanyá. En tal caso la obra debería haberse comenzado con bastante antelación al 14 de octubre de 1310, fecha del fallecimiento de la reina.[6]

No obstante, también debe tenerse en consideración como impulsor de la obra la personalidad del arcipreste de Morella Domingo Belltall y Vives (1292-1342). Este era miembro de una saga de notables eclesiásticos.[7] Era persona de la confianza del rey Jaime II, con el que se le conoce una sorprendente correspondencia. El rey acabaría donando a Morella, a través de Belltall, una reliquia de la Vera Cruz dispuesta en un valioso relicario, al parecer con motivo de la bendición de la obra realizada en 1317.[8] Un tío suyo, con el mismo nombre, había estado en el comienzo del ábside gótico de la iglesia de El Salvador de Burriana, la primera de su tipo en tierras valencianas y acaso en la Corona de Aragón.[9] Otro pariente, Berenguer Belltall, abad del monasterio cisterciense de Benifassá, finalizó el ábside de la iglesia del citado monasterio, construido también con elegante crucería, en 1276. El empeño artístico y constructivo parece herencia familiar.[10] Puede añadirse a estos emprendedores personajes, Francesc Paholac, obispo de Tortosa (1310-1316), morellano, con notable interés por su ciudad de nacimiento, por el avance en la construcción de la arciprestal y al que se le conocen algunas veleidades artísticas.[11]

4 ALANYÀ i ROIG, Josep, 2000, p. 102, nota 104. Ver apéndice documental, documento nº1

5 ESPAÑOL, Francesca, 2002, p. 39-66. ESPAÑOL, Francesca, 2011, p. 11-34.

6 Según SEGURA Y BARREDA, Francesc, p. 303, la obra de la iglesia debía estar muy avanzada ya que en 1311 el morellano y obispo de Tortosa Francesc Paholac quiso bendecir parte de la obra.

7 SEGURA Y BARREDA, Francesc, 1868, T 2, p. 330-331.

8 La noticia inédita de la correspondencia mantenida con el rey ha sido amablemente facilitada por D. Vicent DOMENECH.

9 BETÍ BONFILL, Manuel, 1978, p.137-146.

10 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2008, p. 21 y ss. El sello de lacre utilizado por Domingo Belltall ha sido calificado de "bellísimo". MATEU Y LLOPIS, Felipe, 1969, p. 745.

11 Sobre Francesc Paholac, véase: SEGURA Y BARREDA, Francesc, 1868, p. 14-18. Son conocidas las representaciones caligráficas realizadas por el mismo en el manuscrito de la vista pastoral a la diócesis de Tortosa del obispo Paholach en 1314. GARCÍA LISÓN, Miguel, 2000, p.159-180.

Fig. 7. Imagen de la Virgen con el Niño de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella. Archivo Pascual, Morella.

En cualquier caso, sean quienes sean los impulsores de la obra, lo que no cabe duda es que la identidad del maestro del taller activo en Morella coincide con el de ciertas partes de Santes Creus. Los paralelos que pueden establecerse entre ambos obradores son numerosos. Comenzando por el claustro, puede verse como la disposición de las figuras de las impostas de los arcos cruceros del ala norte es igual a la de las ménsulas-atlantes de las portadas de Morella. En algún caso, como la del demonio son idénticas. La misma cercanía sucede con los delicados capiteles fitomorfos así como con el perfil de las molduras.[12] Respecto al sepulcro los paralelos no son menores. Los ángeles que soportan los dinteles de las puerta de la iglesia de Morella visten la misma peculiar camisa con solapa triangular y botonadura que los ángeles que sostienen las cabezas de los reyes. El niño Jesús de la imagen de la Virgen del parteluz se cubre con la misma elegante túnica talar con manga corta y botonadura que la figura de una ménsula del claustro norte de Santes Creus que se ha atribuido directamente a Pierre de Bonneuil.[13] Los cuadrifolios que enmarcan el gablete de Morella, incluido el perfil de las molduras, aparecen en el basamento del sepulcro y los rizos de la melena del león de la gárgola morellana son iguales a los de los leones del sepulcro (Fig. 5).

Otras imágenes morellanas de indudable belleza y original disposición son los ángeles músicos de la consola del parteluz de la portada. Nuevamente el parentesco entre estos ángeles, los ángeles de las jambas de la portada, y los que sostienen la cabeza de los reyes en el sepulcro real de Santes Creus, permiten proponer la autoría del mismo taller. Considerando lo expuesto no sorprende el notable paralelo entre el rostro ovalado de la imagen de la Virgen del parteluz y el de la reina yacente en el sepulcro.

Volviendo a la portada de Morella, debe destacarse la alta calidad compositiva y de detalle de los frentes laterales. Pueden señalarse los refinados capiteles fitomorfos naturalistas correspondientes a las columnillas de las arquivoltas, y a las microarquitecturas de los doseles de los apóstoles. Pero especial interés concitan las otras esculturas de bulto que completan la portada; la Virgen con el Niño del mainel, las correspondientes a la Anunciación y a Moisés y la Sibila, las imágenes del tímpano y el apostolado.

La Virgen con el Niño del mainel es la pieza de mayor interés y calidad del conjunto (Figs. 7 y 10). El Niño estira el brazo con el gesto de coronar a la Virgen, a la vez que está jugando con su madre.[14] El naturalismo y la dignidad de la figura permite emparentarla con la escultura coetánea de los dominios reales franceses. Se corresponde con un tipo muy popular en la Corona de Aragón con notables referentes italianos. Pueden citarse como ejemplos más cercanos una Virgen con el Niño del Museo de Solsona (MDCS 230), de procedencia desconocida; la Virgen de la portada de la catedral de Huesca y la del monasterio de la Virgen de la Sierra de



12 Estas similitudes fueron apuntadas por JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferrán, 2003, p. 95-115.

13 ESPAÑOL, Francesca, 2011, p. 18.

14 Debe tenerse en cuenta que la cabeza del niño no es la original. Una atenta observación realizada durante la última restauración ha permitido comprobar que la original fue sustituida en alguna época indeterminada.



Fig. 8. Virgen anunciada de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella.



Fig. 9. Ángel ceroferario de las arquivoltas de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella.

Montblanc, esta última atribuida a Pere Bonull.[15] En la comarca la huella del tipo permaneció hasta el siglo xv, como se ve en la imagen de la cruz de piedra, o *peiró*, de Castellfort.

El ángel Gabriel y la Virgen anunciada son igualmente destacables. El ángel sustenta una filacteria en la mano izquierda mientras saluda con la derecha y la Virgen levanta cuidadosamente la derecha mientras sostiene un libro con la izquierda. La serenidad de los gestos convierte estas imágenes en un modelo clásico que parece estar fuera de las clasificaciones estilísticas. Como ocurría con la Virgen del mainel esta Anunciación repite un frecuente modelo coetáneo. En la misma portada, en pequeño formato y obra de taller, se encuentra en el friso del dintel. En el interior de la iglesia, aparece con el mismo carácter, en un capitel de la tercera capilla lateral del lado de la epístola y en otro de los pilares del coro de forma más rústica o quizás inacabada. En la comarca puede citarse un bajorrelieve, que parece procedente de un retablo de piedra, de la iglesia parroquial de Castellfort.[16] La presencia de Moisés y la Sibila estaban justificadas por considerarse precursores del anuncio del nacimiento del Salvador, lo que permitía que hicieran pareja con las imágenes de la Anunciación. Aunque el tipo de las figuras y el tratamiento de los paños corresponde al momento, las inscripciones de las filacterias del ángel y de la Sibila son en letra capital romana, lo que correspondería al tiempo de su acomodo en los nichos renacentistas de los contrafuertes. Cabe suponer que para su nueva instalación, fueron restauradas o renovadas en parte. De hecho, durante la última restauración (2019) ha podido comprobarse

15 ESPAÑOL, Francesca, 2000-2003, p. 87-110. ESPAÑOL, Francesca, 1995, p. 61-74.

16 FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David, 2003, p. 252-254.



Fig. 10. Detalle de la Virgen con el Niño de la portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella. Estado actual.

que los cuerpos de las estatuas son separables de los bustos y algunos de estos estaban más desgastados que las figuras (Fig. 8).

Los bajorrelieves del friso, la imagen de la Coronación de la Virgen del tímpano y los ángeles de la primera arquivolta son piezas con similar tratamiento de paños, peinado y broches, con adecuada gestualidad, pero de irregular calidad, sin duda realizadas por el mismo taller. Afortunadamente conservan la policromía original (Fig. 9).

Maestros y talleres

Las imágenes de los apóstoles pertenecen a otra maestría diferente.[17] La notable similitud entre el San Pedro de Morella y una de las imágenes de la portada de los apóstoles de la catedral de València señala la pertenencia al mismo taller, o a un maestro procedente de este. No obstante, no todas las esculturas son de la misma calidad. De hecho, en el caso de Morella las esculturas no están trabajadas por la parte posterior como ocurre en València. En Morella quedan vaciadas por detrás, sin duda para aligerar peso sobre la ménsula. Tampoco su expresividad alcanza el mismo nivel. El citado taller de València, al que llamamos taller de la portada de los apóstoles, o del obispo Gastó, actuó durante el largo gobierno del obispo de València Ramón Gastó (1312-1348), por lo que la datación permite sostener la hipótesis.



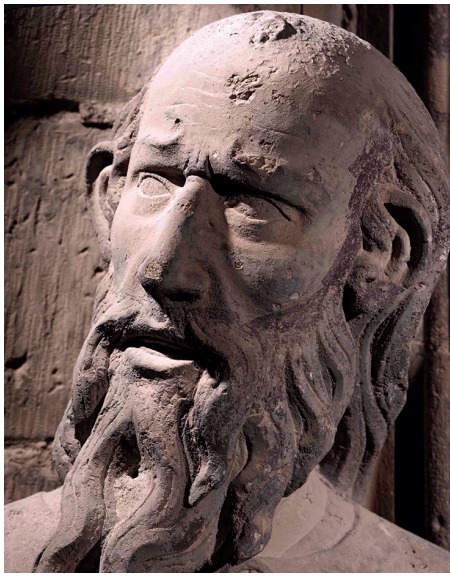


Fig. 11. Imágenes de San Pedro y de San Pablo. Portada de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella. Fotografías: C. Martínez.

17 Hecho ya señalado por JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferrán, 2013.



Fig. 12. Imposta con la representación de un maestro cantero. Capilla situada en el lado de la epístola del tercer tramo de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella. Fotografía: C. Martínez.

Otro grupo de esculturas en la misma iglesia de Morella, coetáneo de la portada y del primer taller de ésta, es el correspondiente a la tercera capilla lateral del lado de la epístola. De esta capilla desconocemos toda noticia documental e incluso la advocación original ya que la imagen de la clave ha perdido los atributos del titular que podrían identificarlo. Conserva, no obstante, algunas esculturas de interés. Una de sus impostas recoge la representación de un maestro cantero, con la figura ocupando toda la imposta junto a la entrada en el lado de la epístola. Aunque le falta la mano derecha por una rotura de la cornisa se ve como exhibe un pico con la mano izquierda. Atendiendo al instrumento que muestra sería una de las más antiguas representaciones escultóricas de un maestro cantero en el ámbito de la Corona de Aragón.[18] Otra de las impostas, ya citada anteriormente, narra historias de la vida de la Virgen; la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, el Anuncio a los pastores y la Adoración de los magos. La representación está dispuesta a modo de banda dibujada, o friso, y parece una prueba de aprendiz, o de taller, paralela al friso del tímpano. En los capiteles de las columnillas del ventanal hay curiosos animales fantásticos.

La cabecera de la iglesia del convento de San Francisco

La iglesia del convento de San Francisco de Morella sigue uno de los esquemas tipológicos y constructivos más característicos del gótico mediterráneo, la nave única de arcos de diafragma y techumbre de madera. No obstante, tiene aspectos infrecuentes entre las valencianas de su tipo: la generosidad de sus luces de crujía y el disponer de cabecera abovedada. El ábside es particularmente interesante ya que su alzado interior sigue el esquema clásico de las iglesias de los dominios reales franceses. Sobre un primer cuerpo, revestido por una perdida *boisserie* y perforado por credencias y entradas a sacristías y donde se dispondría el coro de día, se sitúa un triforio ciego, pero ricamente esculturado con dos imágenes pareadas por vano y, por último, el claristorio. De este último quedan restos de la tracería pero no de las vidrieras, de las que en cambio tenemos noticias documentales. La fórmula de disponer dos imágenes exentas por lado del polígono absidal es frecuente en la arquitectura francesa de los siglos XII y XIII. En la corona de Aragón fue empleada de forma coetánea en las capillas

18 Existe otra imagen similar en el claustro del monasterio cisterciense de Santa María de Santes Creus, aunque de diferente tratamiento escultórico JOSÉ i PITARCH, Antoni, 2003; OLUCHA MONTINS, Ferrán 2003.

de Santa Úrsula y en la llamada de los sastres de la catedral de Tarragona. En este caso al ser el ábside heptagonal habría al menos catorce imágenes de las que se conservan tres. De estas imágenes nos han llegado dos de ellas entre el relleno de la reforma neoclásica, eliminada a su vez a fines del siglo XX. Siguen modelos franceses no muy diferentes de los que encontramos en la valenciana puerta de los apóstoles. Algunos fragmentos figurados y las imágenes parecen dar continuación al último taller de la arciprestal.[19] Lamentablemente su interior sufrió sucesivos cambios que hacen difícil su lectura; el revestimiento neoclásico a fines del siglo XVIII; la transformación en cuartel tras la desamortización y el abandono posterior. No obstante, el aspecto debía ser magnífico y su espacio y riqueza escultórica ha sido comparado con los dos importantes conjuntos ya citados de la catedral de Tarragona.[20]

La nave fue completamente renovada a fines del siglo XIV, pero la cabecera es anterior. Debía de estar construyéndose a fines de la primera mitad del siglo citado. En 1352 el rey Pedro el Ceremonioso concedía cierto trigo para su conclusión y en 1354 el morellano Pere de Pinós legaba una cantidad de dinero en su testamento "*a la obra de Sant Francesch dels frares menors de la vila de Morella per a la cimera*", es decir, para la clave de la bóveda. En 1353 consta que el maestro de obras de las iglesias del convento y de la arciprestal era Domingo Prunyonosa, maestro que volverá a salir más adelante.[21]

La citada clave cierra una bóveda de nueve nervios y de rampante recto. En el cinturón de la clave, de donde salen los nervios, enfrentado al eje de la iglesia, se sitúan tres escudos, el central, de mayor tamaño, con los palos reales y en los laterales el escudo de Morella (castillo con tres torres y moras y el emblema de Morella, una mora o, acaso, la piña de Pinós, el donante). El plano de la clave representa la estigmatización de San Francisco, en la que Cristo alado y crucificado se aparece a San Francisco en un amable paisaje con árboles y pájaros. La clave tiene una dimensión de una vara valenciana de diámetro (90,6 cm). Su examen desde el andamio permitió comprobar que el fondo de la escena es muy rugoso en contraste con las perfiladas imágenes. De hecho, las figuras conservan claramente la policromía. Su interés estriba en que es copia de una conocida pintura sobre la vida de San Francisco repetida hasta tres veces por Giotto. Una de ellas, la más próxima al ambiente morellano (ahora en el Louvre) se encontraba en el convento de franciscanos de Pisa, lugar frecuentado por los mercaderes de la lana morellanos. En este caso el carácter naturalista y narrativo de la escena, con árboles y pájaros, así como la técnica empleada recuerda notablemente los recursos empleados poco después por el taller de Sant Mateu.[22] (Fig. 13).



Fig. 13. Clave de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Francisco, Morella.



Fig. 14. Imagen de Virgen procedente de la iglesia del convento de San Francisco, Morella.

19 BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura; FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David, 2003.

20 BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura; FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David. 2003, p. 226-238.

21 ALANYÀ i ROIG, Josep, 2000, p. 191-233. MILIÁN BOIX, Manuel, 1958.

22 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c.



Fig. 15. Imposta que sirve de apeo a uno de los ángeles músicos de la portada de los apóstoles de la catedral de València representando a una doncella con tocas plegadas. Imagen escáner láser 3D.

EL TALLER DEL OBISPO GASTÓ EN LA CATEDRAL DE VALÈNCIA

Ramón Gastó fue obispo de València entre 1312 y 1348 y auditor pontificio y canciller del rey Jaime II. Durante su episcopado parece haberse completado la obra de la catedral, llegando esta a los pies y construido la capilla de San Miguel (ahora de San José), donde se ubicó su sepulcro. También durante su episcopado se levantaría el primer cuerpo del cimborrio y se renovaría la portada del crucero correspondiente a la actual plaza de la Virgen. Esta plaza, donde se estaba construyendo la nueva casa de la ciudad, pasaría a ser el nuevo centro cívico. La nueva portada monumental de la catedral sustituyó a una anterior de tradición románica, sobre la que se situaba un gran ventanal cuyas huellas se ven todavía en el muro interior de la catedral. La imagen de la Virgen con el Niño y el aguilucho y los bajorrelieves de ángeles turiferarios comentados en el anterior capítulo podrían haber pertenecido a esta portada.

La puerta de los apóstoles

La puerta del crucero de la parte del evangelio de la catedral de València es la llamada puerta de los apóstoles. Recibe este nombre porque las imágenes de éstos se ubican en las jambas. Esta puerta fue la más importante de la catedral durante la Edad Media y la Edad Moderna.[23] Desde ella salen todavía las procesiones del Corpus Christi y de la patrona de la ciudad, la Virgen de los Desamparados y en ella se celebra todos los jueves el antiquísimo Tribunal de

23 Curiosamente la portada del crucero fue la principal en casi todas las grandes catedrales de la Corona de Aragón durante la Edad Media; Zaragoza, Barcelona, Palermo y Palma de Mallorca.

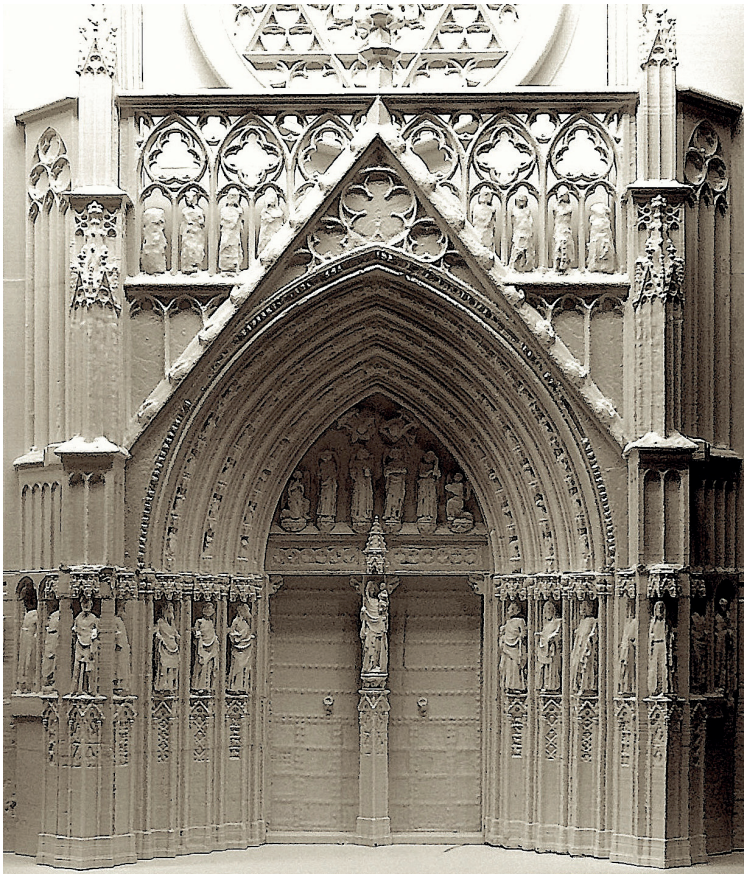


Fig. 16. Portada de los apóstoles de la catedral de València. Reconstrucción hipotética del estado original partiendo de la documentación de archivo. Maqueta: Carlos Martínez.

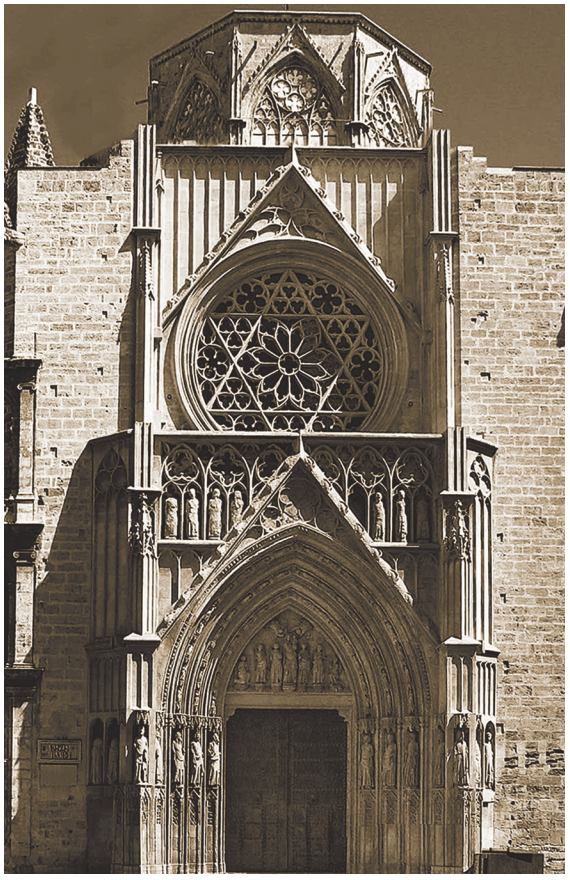


Fig. 17. Portada de los apóstoles de la catedral de València. Estado actual.

las Aguas. Es una notable muestra de las permanencias históricas al estar construida sobre el solar del foro romano, no estar lejos de la entrada a la basílica visigoda y parece haber coincidido con el lugar de la puerta de la mezquita. La sustitución de la portada anterior, que había sido construida solo cincuenta años antes, por otra suntuosa, con estatuas y tracerías radiantes a la última moda francesa, junto con la obra del primer cuerpo del cimborrio, parece haber sido una empresa de singular empeño destinada a formalizar una puesta al día y un cambio de imagen. De hecho, la austera catedral construida tras la conquista se había quedado antigua antes de finalizarse.

La portada se cubre con una gran bóveda de piedra, apuntada y en derrame, formada por tres arquivoltas molduradas. La primera está decorada con ángeles turiferarios y ceroferarios. La segunda con vírgenes y la tercera con profetas. Un potente gablete decorado con tracerías ciegas y *crochets* o grumos de vegetación remata los arcos. Sobre el gablete se sitúa una galería de arcos apuntados con tracerías de trifolios y cuadrifolios, que actualmente es ciega y en la que se ubican ocho estatuas muy perdidas. Por delante del plano de las arquivoltas se adelantan simétricamente unos pináculos a modo de contrafuertes que quedan rematados por agujas y que permiten alojar estatuas. El avance del macizo de las arquivoltas respecto el plano de la fachada deja unas fachadas laterales, estrechas y oblicuas al plano frontal, que se aprovechan para disponer dos retablos simétricos, con estatuas, arcos y tracerías. Las



Fig. 18. Imágenes de San Pablo, San Andrés y San Pedro, portada de los apóstoles, catedral de València. Nótese la mejor conservación de la policromía y el dorado en la imagen de San Pablo (a la izquierda).

tres fachadas desplegadas compondrían el clásico modelo tripartito de fachada a la francesa iniciado en las portadas, también del crucero, de las catedrales de París y Rouen.[24] Siguiendo el modelo citado, sobre la galería se sitúa el rosetón, en el que las tracerías conforman una estrella de David, el popular *Salomó de la Seu*, que incluye trifolios y pentafolios en los netos. El rosetón queda unido a la composición general mediante un gablete que lo cubre, idéntico al de las arquivoltas, y por los pináculos que lo limitan.

El basamento está constituido por pedestales de base cuadrada recayentes a cada arquivolta y a cada cara de los pequeños contrafuertes-pináculos. Estos pedestales están decorados con bajorrelieves encuadrados en polilóbulos de diferentes geometrías. Las imágenes de los pedestales exteriores están muy perdidas y algunas peor restauradas, pero las interiores, a pesar de su mal estado son legibles.[25] Hay figuraciones de animales, de seres híbridos, de heráldica, de representaciones de oficios y de las artes liberales. Desde el punto de vista figurativo tienen especial interés las de animales, las de los oficios y las de seres híbridos. Entre las de animales deben subrayarse, por su naturalismo, las figuras de ciervos que giran la cabeza. El mismo carácter debe señalarse en el ágil movimiento de los personajes correspondientes a las representaciones de los oficios. Los artesanos figurados aprovechan cuidadosamente los límites de los polilóbulos para circular sobre los mismos (Fig. 30). Las representaciones de seres híbridos, aunque muy perdidas, deben destacarse por su significado, por las conexiones que permiten establecer entre maestrías y por ser las primeras del episódio gótico valenciano, donde llegarían a adquirir especial relevancia. A pesar de su heterogeneidad aparente, algún elemento recuerda la naturaleza humana de los monstruos híbridos. Sus cuerpos integran miembros humanos y de animales pero se cubren con vestidos. Cabe recordar la idea desarrollada, entre otros, por Agustín y por Bernardo de Claraval, según la cual el pecado aleja al hombre de

24 CARMENT-LANFRY, Anne-Marie, 1977. SCHLICHT, Markus, 2003, p.183-198. SCHLICHT, Markus, 2005. THÉNARD-DUVIVIER, Franck, 2012.

25 Respecto a las inadecuadas intervenciones nos referimos a las efectuadas anteriormente a 1990-1992. Véase ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 1992.



Fig. 19. Lateral izquierdo de la portada de los apóstoles, catedral de València.

Dios y lo transforma en una bestia. La transcripción literal de esta imagen metafórica aparece claramente. Como veremos después para el conjunto de la portada, el basamento remite a la portada *des libraires* de la catedral de Rouen no solo por los pedestales con polilóbulos, si no también por la representación y significado de los seres híbridos.[26]

Las señas heráldicas del basamento y de las jambas tienen una particular importancia. Hasta la actualidad, la falta de noticias de archivo sobre su construcción había hecho derivar, desde antiguo, su datación a los análisis tipológicos. Pero solo muy recientemente M. Rodrigo Lizondo realizó una propuesta razonada basada en la heráldica de las jambas y los plintos de la portada indicando que se construyó durante el largo gobierno del obispo Ramón Gastó (1312-1348) y acaso en el último periodo.[27] Como veremos, esta propuesta coincide con los análisis estilísticos y con las nuevas noticias de archivo.

El numero total de esculturas que hay sobre los pedestales, algunas muy perdidas, es de dieciséis. A ellas habría que añadir la de la Virgen con el niño dispuesta originalmente en

26 SCHLICHT, Markus, 2003, p.188-190.

27 RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013, p. 17-28.

el parteluz. Este fue eliminado en 1599 y la imagen trasladada al tímpano.[28] Actualmente el tímpano acoge las figuras de ocho ángeles músicos apretados entre sí al instalar también la imagen de la Virgen. A ello habría que añadir las pequeñas imágenes en tamaño, que no en diseño, todas ellas diferentes, situadas en las arquivoltas, de ángeles, vírgenes y profetas, en numero de cuarenta y ocho. Estas pequeñas figuras constituyen un conjunto de modelos de taller de notable interés. Aun considerando el mal estado de las esculturas más expuestas a la intemperie, las que quedan son de excepcional calidad. Son de notar las caídas de las telas, los juegos de pliegues descendiendo en cascada, los elaborados peinados, el leve gesto que señala el movimiento y la capacidad de expresión de los rostros. Deben señalarse especialmente las imágenes de San Juan, San Pedro y San Pablo que muestran diferentes tipos humanos.[29] Las imágenes de la Virgen y de los ángeles músicos son notables por la elegante disposición de los ropajes y por el interés de los instrumentos. También son de notar las ménsulas que apean las imágenes de los ángeles arrodillados en el límite del tímpano. Una de ellas es un *greenman* que repite un modelo similar presente en la catedral de Wells y la otra representa a una doncella con un espectacular tocado de telas plegadas (Fig. 15).

Acaso es el estudio de los peinados lo que más claramente permite remitir esta portada a otros episodios. Deben señalarse los espectaculares rizos y elaboradas barbas de los apóstoles, o el peculiar peinado de los ángeles del tímpano. Estos últimos con el cabello repartido en lo alto y recogido por una cinta a la altura de la frente, desde donde aparecen también vistosos rizos. Igual que sucede con los pedestales, las caídas de telas y los peinados remiten a la escultura de Normandía en torno al primer tercio del siglo XIV.[30] (Figs. 31 y 32).

El programa iconográfico de la portada parece ilustrar las letanías lauretanas de la Virgen. Lo que no es nada extraño siendo los dominicos quienes dirigían la escuela de teología de la catedral. La Virgen, madre de Dios, estaba coronada, como reina de cielos y tierra, con una diadema dorada que se restauraba periódicamente.[31] El basamento mostraba la tierra; los animales, las bestias producidas por el pecado y finalmente el hombre educado por los oficios o por las artes liberales. Conforme con las letanías en las arquivoltas la Virgen aparece

28 La eliminación del mainel se realizó con motivo de la solemne entrada de unas reliquias de San Mauro a instancias del arzobispo y patriarca Juan de Ribera. La operación la llevó a cabo el maestro Vicent Lleonard Esteve (ACV, Llibres d'Obra 1.390, llibre de 1599, f. 34). SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 65.

29 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2016.

30 Como paralelos de los peinados puede verse la cabeza de apóstol custodiada en The Walters Art Museum de Baltimore (27.350) procedente de Jumièges y atribuida a Guillaume de Nourriches (Guillermo de Norwich) con peinado y barba similar a las de València. Ver HOLBERT, Kelly M.; STRAHAN, Donna; HOLMES, Lore, 2001, p. 29-44. Para comparar el peinado de los ángeles; ver *L'Ange sonnant de la trompe*, pieza adquirida por el Museo del Louvre y datada a comienzos del siglo XIV cuyo origen se presume del noroeste de Francia (Maine o Normandía). *Acquisition d'une statue gothique, L'Ange sonnant de la trompe pour le département des Sculptures*. www. louvre.fr Respecto al tratamiento de telas pueden verse las imágenes del hospital de Santiago de los peregrinos de París atribuidas a Robert de Lannoy y Guillaume de Nourriches (1319-1324), BARON, Françoise, 1975, p. 29-72.

31 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2020.



Fig. 20. Ángel músico, manejando un órgano portátil, de mano o de cuello, del tímpano de la portada de los apóstoles, de la catedral de València. Escáner-laser de C. Martínez.



Fig. 21. Ángel músico, manejando un órgano portátil, de mano o de cuello. Obra de terracota conservada en la capilla de la cárcel de San Vicente, junto a la Almoina. Escáner-laser de C. Martínez.



Fig. 22. Portada actual de la capilla del Santo Cáliz y antigua de la fachada de la capilla de San Miguel de la catedral de València.

como reina de los ángeles; reina de las vírgenes y reina de los profetas. Los doce apóstoles y los cuatro santos relacionados con el inicio del cristianismo en València; Vicente, Valero, Lorenzo y Sixto, permitirían nombrarla reina de los apóstoles y de los santos.[32] La Virgen con el Niño se situaba más alta que los apóstoles (San Pedro y San Pablo miran hacia arriba) y sobre ella, en el tímpano, los ángeles músicos, ilustran el conocido salmo 150. El *Salomó* del rosetón hacía referencia al templo de Jerusalén poniendo en común el antiguo y el nuevo testamento. Únicamente dos figuras parecen haberse escapado de la más estricta ortodoxia: *el greenman* y la doncella. Extrañas en el sur y procedentes de antiguos mitos nórdicos parecen haber tenido propiedades apotropaicas.

32 Conforme a las dalmáticas que visten dos de las figuras se ha considerado que son San Vicente Mártir, San Valero, San Lorenzo y San Sixto. SORIANO, Francisco, 2000.



Fig. 23. Portada del Mercado de la colegiata de Gandía.

La portada del capítulo de València y la portada lateral de la Colegiata de Gandía

La restauración de la zona del paso a la antigua aula capitular de la catedral de València (2015) permitió comprobar que la portada de acceso a la misma proviene de otro lugar. La visión cercana evidencia que ha sido recortada en altura, ya que la primera dovela del arco ha sido suprimida dejando las figuras del registro inferior reducidas a bustos. También ha sido ajustada en anchura, ya que han sufrido roturas los pináculos. En origen no pudo ser la puerta inicial del capítulo, que estaba situada en el eje del aula, porque medida la altura correspondiente a la planta superior del antiguo claustro de la catedral la portada no cabría.[33] El lugar del que puede proceder es de la fachada de la capilla de San Miguel, reedificada por Gastó y donde se instaló su sepulcro. Esta capilla era designada antiguamente como *capella del bisbe en Gastó*. Las medidas coinciden con exactitud. Lo sugiere igualmente el que las microarquitecturas de la caja del sepulcro episcopal parecen el modelo de la portada. Con la renovación clasicista del siglo XVIII la portada de la capilla debió ser desmontada y trasladada a la entrada del capítulo, conservándola como *una memoria antigua*, tal como ocurrió con las tracerías góticas de la fachada del trascoro.[34] (Fig. 22).

La publicación de una noticia documental por parte de Sanchis Sivera referente a la realización de obras en la portada del capítulo por el entonces maestro de la catedral Pere Balaguer, en 1424, hizo atribuir a éste la actual portada. No obstante, Oñate Ojeda ya consideró que había sido trasladada desde otro lugar y señaló que: "la portada entera ha sido embutida en un espacio (el de la anchura de la lonja de acceso al capítulo) mucho menor al que hubo de tener en su lugar primitivo.[35] En cualquier caso la atribución a Pere Balaguer en función de las noticias documentales proporcionadas por Sanchis Sivera habría que descartarla ya que únicamente se documenta el trabajo de tres operarios durante diecisiete días, tiempo insuficiente para construir esta portada.[36] Tampoco su estilo cuadra con lo que se realizaba en esta época.

Estilísticamente, la actual portada del capítulo, antigua de la capilla de San Miguel, debe ponerse en conexión con la de los apóstoles de la misma catedral -hecho que también señaló Oñate- y con la portada de Santa María de la Seo de Gandía. Entre las semejanzas pueden señalarse la similar, sino idéntica, molduración de las arquivoltas de las portadas de los apóstoles y del capítulo, la forma de los tabernáculos y la composición de las imágenes. Estas son de muy diferente dimensión pero coinciden en el tratamiento de las telas y de los peinados (Fig. 24). Detalle elemental, pero significativo, es la presencia de una peculiar cabeza de león situada en el ápice de la arquivolta entre los doseles de las imágenes. Este detalle se repite en la puerta del capítulo, en la de los apóstoles de la catedral de València y en la de Santa María de la Seo de Gandía, pareciendo una señal o firma de taller.[37]

33 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; VILA FERRER, Salvador, 2014, p. 80-105.

34 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 284-287.

35 OÑATE OJEDA, Juan Ángel, 2012, p.47.

36 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 243.

37 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. 2015a; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2018, p. 13-60.



Fig. 24. Imágenes de los arcosolios de portadas del taller del obispo Gastó. Las dos primeras son de la portada del aula capitular, la tercera y la cuarta de la portada de los apóstoles.



Fig. 25. Imagen de Virgen sedente en la portada del mercado de la colegiata de Gandía.

La portada de Gandía, idéntica a la anterior en su composición, tiene sin embargo algunas imágenes de mala resolución. No obstante, estas no parecen originales y acaso sean producto únicamente del paso del tiempo y de las malas restauraciones.[38] De hecho, las grandes hojas de vid que adornan el gablete, o lo que quedan de ellas, son de notable factura. En el neto del gablete se incrustó una imagen de la Virgen rompiendo la tracería superior, apoyada sobre una ménsula con la mujer-serpiente. Esta imagen muestra a una Virgen sedente a la que le falta el niño en su lado izquierdo. Pudo ser la imagen original de la iglesia asociada a un desaparecido retablo de piedra (Figuras 23 y 25).

Otras obras atribuibles al mismo taller, aunque de procedencia desconocida, son las imágenes de cuatro ángeles músicos que ahora se encuentran en la capilla-cárcel de San Vicente, en la plaza de la Almoina, y la jamba de una portada con San Pedro y Santa Clara almacenada en el Museo de BB. AA. de València. Los citados ángeles músicos son piezas estantes, de barro cocido, con gran similitud con los ángeles músicos del tímpano de la puerta de los apóstoles. Llevan túnicas talares e instrumentos similares. Al ser del taller del obispo Gastó podrían provenir de la capilla del palacio episcopal. La novedad de la técnica, sin precedentes en València, los hace particularmente interesantes. Las imágenes de la jamba del Museo de BB. AA., de la que hablaremos más tarde, pueden ponerse también en relación con las de la puerta de los apóstoles. Al parecer podrían proceder de la iglesia del convento de San Francisco de València. (Figs. 21 y 20-21 capítulo 4).

38 Sobre la Colegiata de Gandía, véase: PELLICER i ROCHER, Vicent; COMPANY i CLIMENT, Ximo, 2002, Vol. I, p. 65-128.

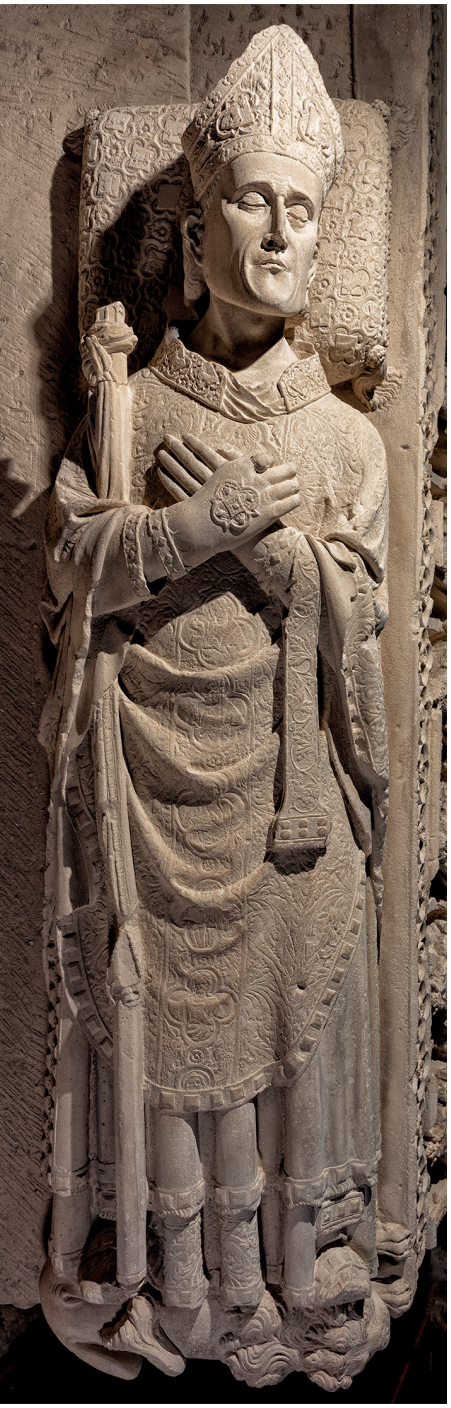


Fig. 26. Yacente del sepulcro del obispo Gastó. Fotografía: C. Martínez.

El sepulcro de Ramón Gastó y la obra del cimborrio

El sepulcro del obispo Gastó, fue hallado inesperadamente en 2003 durante unas excavaciones en el subsuelo de la capilla de San Miguel, ahora de San José, de la catedral de València.[39] El sepulcro está formado por la caja sepulcral, que incorpora, en el frente y en los laterales, una galería de arquillos con gabletes resaltados, que acogen en el frente a ocho personajes dolientes. En la losa sepulcral, con una base de cuadrifolios, está representado el obispo yacente revestido con las vestiduras pontificales incluido el báculo, la mitra y el anillo.

El sepulcro muestra similitudes formales con la escultura de la puerta de los apóstoles y con la actual portada del capítulo. A la identidad por el gusto en el léxico de trifolios y cuadrifolios debe añadirse que la peculiar macolla de los gabletes de las microarquitecturas del basamento del sepulcro son idénticas (proporcionalmente) a la existente en esta última portada. De la misma forma, la escultura yacente del obispo, puesta en pie, presenta un movimiento similar a las imágenes de los apóstoles de las portadas. La diferencia de las telas queda justificada por ser las del obispo las ricas vestiduras de ceremonia. El detalle de la labra, en el que se aprecian los bordados en superficies onduladas queda cercana a labor de orfebrería. El apoyo del sepulcro (aparecido en el muro testero de la misma capilla) muestra un remate con un león de características idénticas a los ya mencionados de las portadas. También la representación heráldica de Gastó (un toro pasante) es idéntica en el escudo de la portada de los apóstoles y en las representaciones heráldicas de sus vestiduras y del almohadón donde reposa la cabeza.

Es de notar la peculiar mueca del rostro del obispo. Esta fue recogida puntualmente en su retrato sobre guadamacil del taller de Joan de Joanes de la galería de retratos de obispos que se conserva en la sacristía de la catedral. El gesto, extremadamente dolorido a la vez que sereno, se asemeja al que se produce por la muerte por peste negra. Aunque no existe constancia documental, se ha considerado tradicionalmente que esta sería la causa de la muerte del obispo. La datación se ajusta al acontecimiento. La mueca del rostro habría sido trasladada al sepulcro mediante una mascarilla mortuoria. La consideración es de interés porque indicaría su muerte rápida e imprevista y que algunas de las obras emprendidas por el obispo podrían haber quedado interrumpidas por su fallecimiento (Fig. 28).

En este último sentido cabe considerar los posibles restos de las imágenes de los evangelistas de las trompas del cimborrio. Esta posibilidad se estima en función de la nueva lectura de dos esculturas del Museo de la catedral que se corresponden con un león alado recogido por una mano de gran tamaño y por una cabeza de ángel igualmente de tamaño infrecuente (fig. 39). Estas imágenes se corresponderían –hipotéticamente- con las representaciones de los evangelistas Juan y Marcos. En esta última, el león sigue nuevamente las pautas de los existentes en las arquivoltas de las portadas de los apóstoles y del paso a la sala capitular, así como de la portada del mercado de la colegiata de Santa María de Gandía. La presencia de las imágenes de los evangelistas hacen suponer que la obra del cuerpo inferior del cimborrio se había finalizado. Acaso solo la muerte imprevista del obispo Gastó impidió completar la obra.

39 RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013.



Fig. 27. Vaso fúnebre del sepulcro del obispo Gastó.

Confirmaría la existencia de las figuras de los evangelistas de gran tamaño un fresco existente en la cabecera de la iglesia de Nuestra Señora de la Seo, del hospital de pobres sacerdotes, llamada popularmente "del Milagro". En esta vista, datable a fines del siglo XVII, se muestra la catedral tal como era anteriormente al revestimiento clasicista. En esta pintura se aprecia claramente que los evangelistas de las trompas del cimborrio, todavía los góticos, eran figuras estantes de gran tamaño (fig. 38). El apostolado realizado para la iglesia de Gandía a fines del siglo XIV por los hermanos Llobet, relacionados con la catedral de València, seguían el mismo tipo de imágenes estantes portando los símbolos en la mano. Aunque en este último caso la calidad escultórica es una caricatura respecto a la obra del taller de Gastó.



Fig. 28. Rostro del yacente del sepulcro del obispo Gastó realizada con luz rasante mostrando la mueca de dolor por su hipotética enfermedad.

Pere de Guines, *lapicida et cives Valencie*

Todas las piezas expuestas señalan la instalación de un importante taller de escultura, de origen en el noroeste francés. Este taller estaría asociado al obrador de la catedral de València. Puede datarse en fechas imprecisas del segundo cuarto del siglo XIV y tendría una duración no menor de diez años ya que realizaría, al menos, la puerta de los Apóstoles; la portada de la capilla funeraria del obispo Gastó, trasladada ahora a la entrada a la sala capitular; el sepulcro del obispo Gastó, así como las esculturas de los evangelistas de las trompas del cimborrio.

Que el promotor de las obras era el obispo lo indicaría su capacidad de promover iniciativas, entre las que también se encuentran el comienzo de la elaboración del retablo de plata y la institución de la cátedra de teología. Esta última acabaría siendo la base del Estudio General. A falta de noticias de archivo detalladas, el estudio del taller debe de hacerse más por análisis tipológicos y en términos de oficio que dependiendo exclusivamente de las escuetas noticias documentales que, no obstante, hemos localizado y que revisten un interés excepcional.

El taller era importante por el volumen de obra que tuvo que realizar y por la ambición del programa iconográfico. Labrar treinta y tres esculturas de tamaño del natural con sus respectivos doseles, así como las cuarenta y ocho esculturas de las arquivoltas, todas ellas diferentes, con sus respectivos tabernáculos y asociadas a las dovelas, era una obra novedosa, compleja y costosa. El taller tenía que ser experimentado, estar formado y bien dirigido. Considerando un elemental taller formado por un maestro, tres oficiales y un número indeterminado de



Fig. 29. Personajes danzantes, capitel de una columnilla del primer cuerpo del cimborrio de la catedral de València.



Fig. 30. Oficio de carpintero, bajorrelieve de los polilóbulos de los basamentos de la portada de los apóstoles de la catedral de València.

peones, muchos de ellos locales, las obras emprendidas conllevarían no menos de diez años. Debe tenerse en cuenta que había que localizar las canteras, extraer la piedra, trasladarla al obrador, realizar la labra y proceder al montaje. Todo ello en un país nuevo, en el difícil ambiente de la frontera, sin casi experiencia en el trabajo de la piedra y con unos tiempos de trabajo adaptados a las horas solares.

Que el taller, o al menos el maestro, era francés lo señala el paralelo tipológico entre la puerta de los apóstoles y las portadas del crucero de la catedral de Rouen. El esquema de la portada con tres arquivoltas rematada por gablete, galería y rosetón también rematado a su vez por otro gablete y flanqueado por pináculos, además del cimborrio que se eleva por detrás, es claramente francés. Evidentemente el estiradísimo diseño de Rouen se encoge en València para adaptarse a la más baja y preexistente catedral. Otro paralelo es la adaptación al esquema tripartito horizontal de la portada. En el estrecho callejón en el que se ubica el *portal des libraires* de Rouen, los paneles laterales se doblan hacia la calle. En València, hacia el saliente del muro. Lo mismo sucede con los pedestales de las estatuas decorados con polilóbulos con bajorrelieves, y con el carácter de las imágenes. Aunque las cabezas de las imágenes de Rouen fueron destruidas en las guerras de religión y renovadas en el siglo XVIII, los bultos conservan el mismo gusto por sugerir el movimiento tras las caídas de telas y los juegos de pliegues. De hecho, la puerta de los apóstoles ha sido considerada como "la más francesa de las que hasta ese momento se habían realizado en toda la Corona de Aragón".[40] Cabe recordar asimismo que durante la primera mitad del siglo XIV son numerosos los escultores franceses documentados en la Corona de Aragón.[41]

Con estos antecedentes, la escueta y hasta ahora inédita noticia de la presencia de Pere de Guines, *lapicida et cives Valencie,* en un documento de compraventa de un terreno, cobra especial interés. Este maestro francés vende un huerto de su propiedad en el arrabal de Ruzafa, en octubre de 1344, lo que nos alerta que debía llevar un tiempo residiendo y trabajando en València.[42] De hecho, conocemos ya la presencia de Guines en València en 1337, a instancias de Pedro el Ceremonioso, para contratar el sepulcro del fallecido rey Alfonso el Benigno y su viuda.[43]

Pere de Guines fue un escultor de origen francés previsiblemente oriundo de la villa homónima en Artois, del que hasta la fecha conocíamos informaciones aisladas entre 1325 y 1341. Documentado por primera vez en 1325 como ciudadano de Mallorca contrata como joven aprendiz a Arnau de Campredon, natural de Perpiñán.[44] En 1338 se había trasladado a Tarragona, desde donde realizaba para el rey Pedro el Ceremonioso el sepulcro de su padre Alfonso el Benigno y su esposa la reina Leonor de Castilla, destinado al convento de franciscanos de Lleida. En 1337 desde Tarragona acude a València para tratar las características

40 JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferran, 2003.

41 DURLIAT, Marcel, 1959, p. 91-103. ESPAÑOL, Francesca, 2009, p. 253-294.

42 ARV, Arnaldo de Casesvelles, 2757, 6 de octubre de 1344. Ver apéndice documental, documento nº2.

43 Guines llega a València, procedente de Tarragona. SERRA VILARÓ, Juan, 1960.

44 DURLIAT, Marcel, 1959. DURLIAT, Marcel, 1962.

de la obra con el rey. En 1339 vende por poderes propiedades en Mallorca. En 1340 recibe el encargo, junto con el maestro Aloy de Montbray, del que parece ser colaborador habitual, de construir el sepulcro real en Poblet. Poco después el rey Pedro el Ceremonioso insiste en el encargo y Guines aparece documentado en Barcelona. Una de las últimas noticias conocidas databa de marzo de 1341, en que como residente en Tarragona, nombraba procuradores suyos a dos plateros en Mallorca, ciudad que debía haber abandonado definitivamente. De las noticias que conocemos de Guines antes de su llegada a València cabe suponer que era un profesional de gran prestigio, al que se solicita un contrato de maestría y que recibe encargos relevantes de los reyes de Mallorca y de Aragón.[45]

Lamentablemente no se conserva ninguna obra puntualmente documentada de Pere de Guines en los lugares en los que aparece citado. No obstante, como señalaron M. Durliat y J. M. Palou, era el único escultor de suficiente prestigio en Mallorca para realizar las obras que impulsaba la dinastía real de Mallorca en esta ciudad, es decir, la capilla de la Almudaina y las capillas de la Trinidad y Real de la catedral de Mallorca.[46] En realidad sucede lo mismo en València, es el único escultor que por su origen y características puede ser el maestro principal del taller del obispo Gastó. Por otra parte no sorprende que con el conocido retraso con el que pagaba el rey Pedro el Ceremonioso renunciara a realizar las obras reales pudiendo llevar a cabo las empresas de un obispo emprendedor en una diócesis potente.

Pero más allá de las suposiciones que sugieren los documentos, la realidad es que las imágenes hablan por sí mismas. Las caídas de las telas, los juegos de pliegues en cascada, los elaborados peinados, el leve gesto que señala el movimiento y la capacidad de expresión de los rostros que vemos en València tienen sus antecedentes en Mallorca. Pueden señalarse el paralelo de San Pedro y de San Pablo de la puerta de los Apóstoles valenciana y los de la capilla real de Mallorca. Siguiendo con la misma capilla, el rostro de un ángel ceroferario mallorquín parece haberse transmutado en el del San Juan valenciano. Los característicos peinados *valois,* con gran fortuna en el noroeste francés, de los ángeles músicos del tímpano de la portada de los apóstoles, aparecen en los ángeles de las capillas de la Almudaina y de la Trinidad. A pesar de las conocidas colaboraciones entre Pere de Guines y Aloy de Montbray, que implicarían compartir modelos y carnets de obra, la comparación de la etapa mallorquina y valenciana de Guines permite comenzar a dar personalidad artística, y no solo documental, a Pere de Guines.



Fig. 31. Detalle del peinado de un ángel músico del tímpano de la portada de los apóstoles, catedral de València.



Fig. 32. Detalle de las caídas de telas de un ángel músico del tímpano de la portada de los apóstoles, catedral de València

45 RUBIÓ I LLUCH, Antonio, 1908-21, vol. II, doc. LXIV i LXV, p. 60-66; RIUS I SERRA, Josep, 1928, doc. XXX-XXXII y XXXIV, p. 149-151, i doc. LV, p. 161; MARÈS, Frederic, 1952, doc. 1 y 2; DURLIAT, Marcel, 1959, p. 94-95, y 1960, p. 239-240 y 244 ; PALOU-SAMPOL, Joana María, 2007.

46 PALOU-SAMPOL, Joana, 2007.



Fig. 33. Recoonstrucción hipotética, en base a la documentación fotográfica anterior a 1936, del arcosolio o capilla del monumento funerario de Margarita de Lauria y Nicolás de Joinville, creído de Robert de Lauria y Entença. Fachada recayente a la capilla. 1 basamento con leones, 2 arquillos conopiales con dolientes, 3 pináculos con imágenes de santos, profetas y dolientes, 4 yacentes, 5 tracerías y netos, 6 macollas de gablete y pináculos.

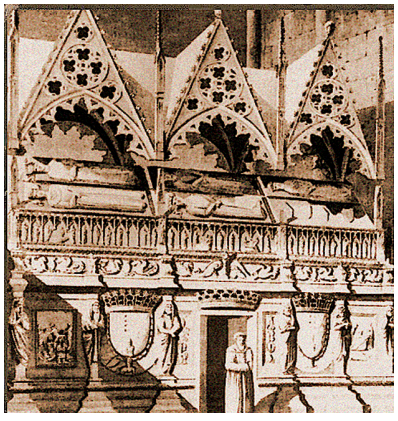


Fig. 34. Sepulcros reales. Monasterio de Poblet. Grabado de Alexandre de Laborde, 1806.

LOS SEPULCROS DEL MONASTERIO SANTA MARÍA DEL PUIG Y ALOY DE MONTBRAY

El Puig fue el lugar de la batalla decisiva para la conquista de València. Como consecuencia de esta batalla murió Bernat Guillem de Montpellier y Entença (1215-1238) tío del rey Jaime I. Más tarde, en el mismo emblemático e histórico lugar donde se había construido un monasterio mercedario, la princesa Margarita de Lauria y Entenza y su marido Nicolás de Joinville construyeron su sepultura y el monumento fúnebre de su antepasado.[47] Durante la última guerra civil los sepulcros fueron salvajemente dañados. Únicamente pudo restaurarse, de forma excelente, el del tío del rey, quedando del de Lauria-Joinville únicamente unos fragmentos, interesantes, pero insuficientes para su restitución. Afortunadamente se conservan buenas fotografías previas al desastre.

El sepulcro de Margarita de Lauria y Entença y su marido Nicolás de Joinville estaba situado en el muro del lado del evangelio de la la capilla mayor, abierto a la capilla y a la nave. Quedaba dispuesto bajo un arcosolio formado por un arco de medio punto angrelado y un juego de tracerías con trifolios y cuadrifolios dispuestas bajo un apuntado gablete con crochets y macolla y limitado por estirados pináculos. Los vasos funebres descansaban sobre leones y se decoraban con una galería de novedosos arquillos conopiales trebolados alojando a ocho dolientes por lado. Los pináculos que flanqueaban el sepulcro iban cuajados por dos de sus lados de pequeñas estatuas de santos con sus doseles, hasta alcanzar el total de cuarenta de estas imágenes. El sepulcro estaba construido en alabastro. Los yacentes, dispuestos a dos vertientes, estaban representados con distinguidas vestiduras, ella de finas sedas y él de militar. Es de notar el elegante tratamiento de las telas en ambos yacentes y, como ha señalado la profesora Emma Liaño, el insinuado gesto de movimiento.[48] La tradición recoge que en este sepulcro se enterró Robert de Lauria, hermano de Margarita. No obstante, como señala la heráldica fue construido para su último marido Nicolás de Joinville. Robert de Lauria volvió a casarse tras la muerte de Margarita y no ocupó el monumental sepulcro.[49]

El sepulcro de Guillem de Montpellier y Entença estaba situado en una capilla aparte. El frente del vaso se adorna con seis escenas de dolientes de extraordinaria gestualidad y asombroso naturalismo. Estos grupos de dolientes están presentados bajo microarquitecturas formadas por una arquería rebajada, angrelada y con tracerías alojadas bajo un gablete dispuesto entre pináculos, es decir, la misma solución que el arcosolio que cobija el sepulcro de Margarita de Lauria. En los netos aparecen monstruos. Sobre el yacente y en el muro se dispone la escena del entierro. El material, de mármol blanco, es de diferente procedencia que el de los Lauria. Las escenas de los dolientes señalan, por su naturalismo, casi expresionista, la presencia de otro maestro diferente, pero de no menor interés que el anterior. Por otra parte, la gestualidad, junto con la movida agitación de la escena del funeral recuerdan otras obras atribuibles al taller de Guines, como la escena de danza dispuesta a modo de capitel de una pilastra en el primer cuerpo del cimborrio de la catedral de València. Cabe, por tanto atribuirla al mismo maestro (Figs. 37a y b y 29-30)

47 LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, 2013-2014, p. 29–53.

48 LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, 2013-2014.

49 MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere, 2014, p. 421-472.



Fig. 35. Sepulcro de Margarita de Lauria y Enteza. Fotografía: J. M. Cabedo, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo José Huguet.



Fig. 36. Fragmento estatua yacente de Nicolás de Joinville. Monasterio del Puig, València.

Los maestros Aloy de Montbray y Robenoy de Cornualles

Es conocido el documento por el cual el maestro de las obras reales Aloy de Montbray (1336-1382), en 1344, cobra 8000 sueldos por el sepulcro de los Lauria por medio de un procurador, el maestro Robenoy de Cornualles.[50] El maestro Aloy de Montbray había recibido en 1337, junto con Guines, el encargo por parte de Pedro el Ceremonioso, del sepulcro de la madre del rey, Teresa de Entenza, para el convento de los franciscanos de Zaragoza. Aunque este sepulcro ha desaparecido la descripción del mismo se aviene al diseño del de Margarita de Lauria y Entença.[51] En 1338 Aloy y Guines recibieron la orden del rey de comparecer en su presencia con motivo de cambiar el material de las respectivas tumbas que estaban construyendo, y en 1340 ambos reciben el encargo del sepulcro del rey en Poblet. Esta obra no se comenzó de inmediato, y acabaría realizándose intermitentemente, sin el concurso de Guines y renunciando al final también Montbray, pero se siguieron los modelos de Zaragoza y El Puig, con los yacentes dispuestos a dos vertientes. Las tracerías del dosel de madera que cubriría el panteón de Poblet quince años más tarde, eran copia idéntica del arcosolio de piedra de El Puig.

Sin duda los sepulcros de El Puig son una clarísima muestra de excelencia artística. Emma Liaño los ha considerado pieza esencial para entender el proceder artístico de Aloy de Montbray a la manera francesa de Jean Pepin de Huy para los sepulcros de la casa real francesa.

50 FREIXAS, Pere, 1984, p. 79-80.

51 LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, 2013-14.





Fig. 37a y b. Escena del duelo. Detalles del monumento funerario de Bernat Guillem de Montpellier y Entença. Monasterio del Puig, València. Fotografías: 37a C. Martínez; 37b M. Gamón.

Pero el problema que se plantea a partir de los sepulcros del El Puig, aparte de la debatida personalidad artística de Aloy de Montbray, es el trasiego de este maestro por tierras valencianas y hasta qué punto su personalidad ha quedado escondida en otros talleres de los que carecemos de suficiente documentación. Resulta extraño que la coincidencia de Guines y Aloy en València en 1344, o en años anteriores no haya tenido consecuencias en las obras que se llevaban a cabo en esta ciudad. De hecho se ha sugerido en base a la documentación la existencia de una cierta complicidad entre los dos maestros. Entre las posibles colaboraciones cabe recordar que en una obra documentada de Aloy como es la silla episcopal del coro de la catedral de Girona, con polilóbulos similares a los de la puerta de los apóstoles, existe también el tema del ciervo que gira la cabeza.

Pero mas allá de los numerosos paralelos escultóricos está la razón de oficio de dos obras que requerían en estos años el consejo entre maestros experimentados; la primera el diseño de la puerta de los apóstoles y la segunda la obra del cimborrio de la catedral de València. Insertar el modelo de fachada a la moda de París y Rouen en el estrecho y bajo paramento de la catedral valenciana era comprometido. Por otra parte, las dimensiones del cimborrio habían quedado planteadas desde el comienzo de la catedral en 1262, pero lo razonable en esas fechas hubiera sido construir una linterna sólida y maciza como las existentes en las catedrales de Tarragona y de Lleida. Un cimborrio luminoso, atrevido y ligero como el que se construyó en València requería un conocimiento, un saber hacer y una experiencia en mecánica estructural de la que solo gozaban los maestros del norte y especialmente los

normandos. La presencia simultanea de tres maestros de esta región: Aloy de Montbray, Pere de Guines y Robenoy de Cornualles que serían, como era habitual, imagineros y arquitectos, resulta sugerente. Cabe señalar que en los documentos citados de Aloy de Montbray de 1338 y el de Pere de Guines de 1344 ambos aparecen como *lapicidas,* no como imagineros. La obra del cimborrio, con las imágenes de los evangelistas en las trompas, habría quedado interrumpida en su primer cuerpo con la muerte del obispo Gastó, la peste negra y las guerras con Castilla. Las obras no se reanudarían en el segundo cuerpo hasta finales de siglo, aunque la solución sería la inicialmente prevista.

La obra dispersa del taller del obispo Gastó

El taller del obispo Gastó pudo haber continuado durante el periodo de su sucesor, Hugo de Fenollet (1348-1356) del que en cualquier caso apenas se conocen obras, pero desaparece definitivamente de la catedral de València con el episcopado de Vidal de Blanes (1356-1369). Este obispo levantó a sus expensas el Aula Capitular de la catedral. La obra puede atribuirse al arquitecto Andreu Juliá, pero desconocemos el origen del taller de escultura.[52] En cualquier caso, este taller es radicalmente distinto y de escasa calidad escultórica.

No obstante, la obra del taller del obispo Gastó no se agota con la catedral de València. Ya se ha citado su parcial continuidad en Morella, tanto en la puerta de los apóstoles de la arciprestal como en la cabecera de la iglesia de San Francisco. Otras piezas, dispersas, que son atribuibles a este taller, o a algunos de sus componentes, son el grupo de cuatro ángeles de terracota de la capilla-cárcel de San Vicente en València; la predela de Cristo Varón de Dolores entre la Magdalena y San Juan, en el Museo municipal de Onda (Castellón)[53] y un bajorrelieve, con la escena del prendimiento de Jesús y del beso de Judas, de un retablo de piedra del Museo de BB. AA. de València (I-224).

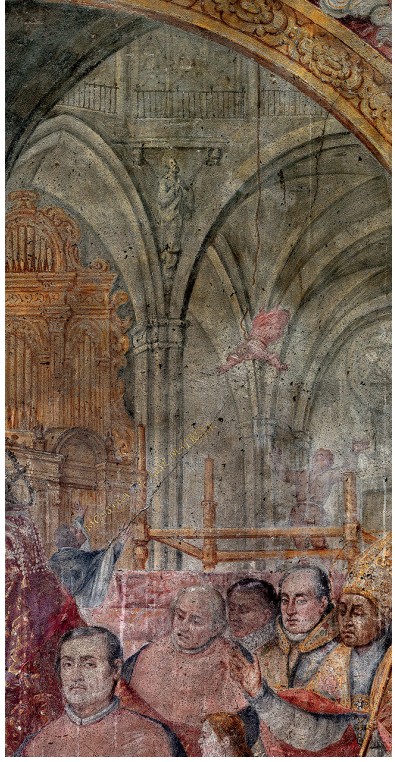


Fig. 38. La catedral de València antes de su renovación clasicista, mostrando los evangelistas de las trompas del cimborrio. Fresco de la iglesia del Milagro.



Fig. 39. León correspondiente a la imagen estante del evangelista Marcos, procedente de las trompas de cimborrio de la catedral de València.

52 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; VILA FERRER, Salvador, 2014, p. 80-105.

53 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015a, p. 23.



03

TALLERES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV; EL TALLER DE SANT MATEU

Los proyectos escultóricos en territorio valenciano durante la segunda mitad del siglo XIV suponen un giro notable respecto a los realizados en época anterior. A las grandes obras monumentales impulsadas por importantes eclesiásticos, por la monarquía, o por la alta nobleza, como eran las grandes portadas de las iglesias de Morella, o de València, o las sepulturas monumentales del Puig, suceden las capillas funerarias promovidas por familias de mercaderes o cofradías. En realidad todos los retablos de Sant Mateu que analizaremos en este capítulo estaban asociados a capillas sepulcrales instituidas por mercaderes de la lana o por cofradías de oficios. La llegada de la peste negra y su secuela de mortandades hizo que el hecho artístico basculara hacia la memoria familiar. Los talleres escultóricos parecen haberse dedicado exclusivamente a construir o vestir espacios funerarios, ya fuera en las capillas familiares de las iglesias conventuales o parroquiales o en los claustros conventuales. Incluso una portada monumental como la de las Vírgenes de Santa María de Morella debe entenderse por su situación frente al espacio cementerial de la iglesia y formando parte de él, a modo de capilla abierta. Tal como sucede en Sant Mateu, también en Morella, en València y en Segorbe pueden verse los mismos fenómenos. Evidentemente este no es un fenómeno solo valenciano, ni de la Corona de Aragón, sino europeo.[1]



Fig. 2. Busto masculino. Base del retablo de la Trinidad de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.

La existencia de un taller estable de retablos de piedra en tierras valencianas durante la segunda mitad del siglo XIV era impensable hasta fechas recientes. No obstante, la presencia de numerosos fragmentos escultóricos medievales dispersos en Sant Mateu (Castellón) y en otras poblaciones cercanas es conocida desde que existió el quehacer anticuario en la zona. A comienzos del presente siglo XXI las casi coetáneas restauraciones de las iglesias parroquiales de Canet lo Roig, Sant Mateu y Traiguera, así como la de la iglesia de San Pedro de Sant Mateu, permitió ordenar muchos de los fragmentos conocidos. Por primera vez se registraron y restauraron estas piezas. A la vez aparecieron nuevos fragmentos de decisiva importancia que comenzaron a dar algunas claves para todo el conjunto. Un buen número de estas piezas se reunieron bajo el epígrafe de El Taller de Sant Mateu.

Fig. 1. Busto femenino. Base del retablo de la Trinidad de la iglesia arciprestal de Sant Mateu. Fotografía: C. Martínez.

1 BRUZELIUS, Caroline, 2014.



Fig. 3. Gabletes del retablo de la Trinidad con clípeos mostrando al ángel Gabriel y a la Virgen anunciada. Iglesia arciprestal de Sant Mateu.

Para recomponer el extenso puzle formado por la obra dispersa del taller de Sant Mateu, y a pesar de movernos en un mundo de fragmentos, disponemos de algunos puntos de apoyo. Sabemos, por los análisis pétreos realizados, que los retablos que hemos identificado bajo las advocaciones de la Trinidad y de San Pedro, ambos en Sant Mateu, así como el de San Miguel de Canet lo Roig, están construidos con el mismo tipo de piedra, al parecer de la misma cantera. También están elaborados con idénticas técnicas, guardan evidentes paralelos estilísticos y se encuentran situados en un radio de seis kilómetros. Todos ellos son datables en la misma época, la segunda mitad del siglo XIV. Este conjunto de retablos permite comenzar afirmando la existencia de un taller de escultura estable en Sant Mateu. A partir de este taller se pueden reunir otras piezas dispersas, como los conjuntos, menos completos, de la iglesia conventual de Santo Domingo en Sant Mateu, de las parroquias de Traiguera y de Culla y de la capilla del castillo de Oropesa. Estas últimas localidades están algo más distantes de Sant Mateu, pero guardaban estrechas relaciones administrativas con esta población en la Edad Media. Este taller de retablos de piedra consideramos que también realizó elementos arquitectónicos además de cruces de piedra y sepulcros. Lamentablemente la documentación de archivo es muy escasa y obliga a primar los análisis arqueológicos.[2]

EL RETABLO DE LA TRINIDAD DE LA IGLESIA DE SANT MATEU

Todavía en el año 2004 lo que hoy conocemos como retablo de la Trinidad era un confuso y polvoriento conjunto de piezas recogidas en una sacristía de la iglesia parroquial de Sant Mateu. Por supuesto, se había perdido la memoria del titular, del promotor y aún de la misma existencia del retablo. A pesar de ello, la notable calidad artística de estos fragmentos de escultura habían llamado la atención desde comienzos del siglo XX. El erudito arcipreste de Sant Mateu Manuel Betí, los fotografió y dio a conocer tempranamente. Otros

2 Este capítulo resume, revisa y pone al día lo publicado en extenso en: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2005. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c.

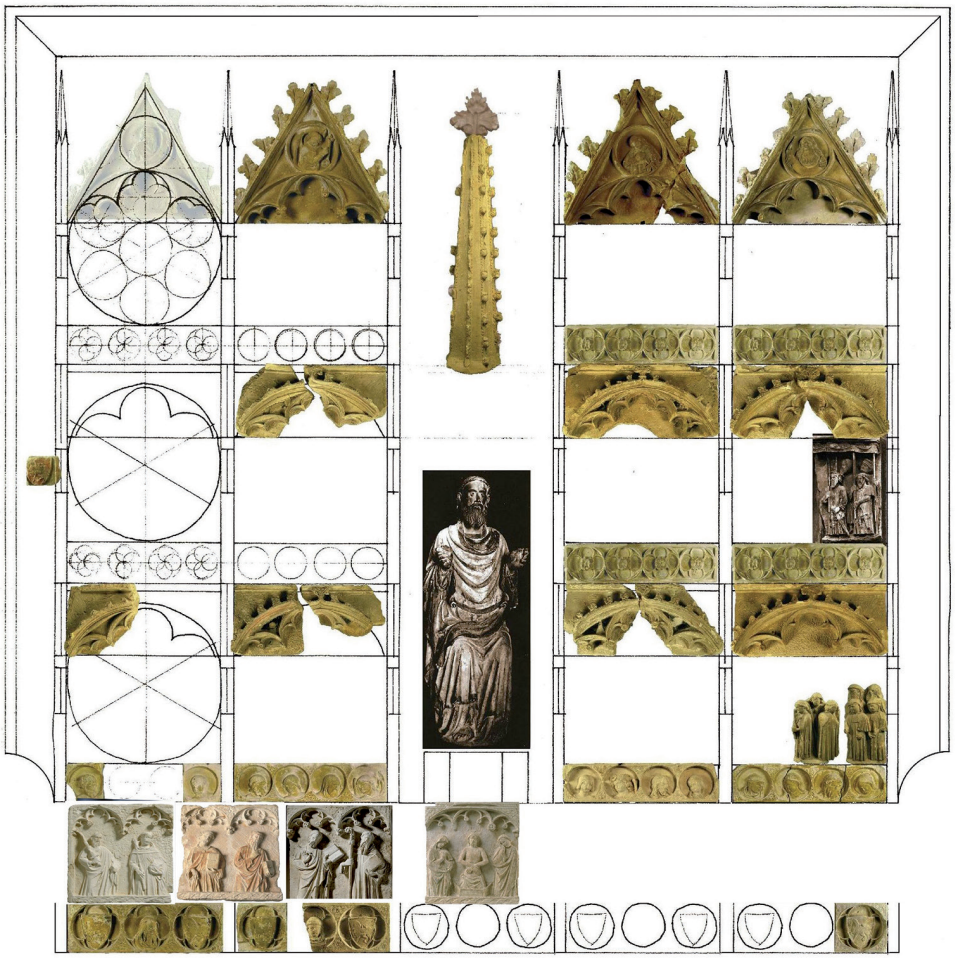






Fig. 4. Reconstrucción hipotética del retablo de la Trinidad de Sant Mateu. Las imágenes oscuras en blanco y negro, como la imagen central se corresponden con fotografías de piezas desaparecidas. Las correspondientes al banco del retablo están localizadas en tres diferentes museos (MNAC; Marés; LAMAC), el resto se localizan en la propia iglesia de Sant Mateu.

Fig. 5. Dos apóstoles. Pieza del banco del retablo de la Trinidad. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Nº cat. 044982-000.

Fig. 6. San Pablo y Santo Domingo. Pieza del banco del retablo de la Trinidad de San Mateu. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Nº cat. 044985-000.

investigadores se hicieron eco reseñándolos en artículos y fotografías. Sin duda, la señalada calidad escultórica de este retablo motivó que haya tenido una cierta fortuna historiográfica a pesar de su abandono.[3]

Para la restitución hipotética del retablo hemos considerado, localizadas en diferentes lugares, treinta y seis piezas. Treinta de ellas se custodian actualmente en la iglesia de Sant Mateu, dos de ellas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, una en el Museo Marés de Barcelona y otra en Los Ángeles County Museum of Art.[4] Por último, dos de las piezas desaparecieron durante la guerra civil, pero contamos con buenas fotografías.[5] El incendio de la iglesia y el saqueo de la casa abadía en 1936, conllevó la destrucción de la imagen de Dios Padre, titular del retablo. Durante las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en 2004, aparecieron dos fragmentos del retablo en el subsuelo de la iglesia.[6] El lugar donde se encontraron era significativo ya que fue en la actual capilla de San Clemente, antigua de la Trinidad. Estos fragmentos corresponden al sotabanco y al guardapolvos del retablo y eran fácilmente identificables ya que mostraban

3 TRAMOYERES, Luís, 1917; SARTHOU CARRERES, Carlos. s.a., p. 829; TORMO, Elías, 1923, p. 22-23; DURÁN SANPERE, Agustín; AINAUD DE LASARTE, Juan, 1956, p. 294; ESPAÑOL, Francesca, 1991, p. 415-416; ALCOY i PEDRÓS, Rosa, 1991; FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David, 2003, p. 242-247 y 248-252 respectivamente. FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David, 2003, p. 75-107.

4 BESERÁN i RAMÓN, Pere, 2014, p. 359-381.

5 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c, p. 15-25.

6 De la serie de exposiciones de patrimonio artístico *La Luz de las Imágenes*, de la Generalitat Valenciana.



Fig. 7. Imagen de Dios Padre del retablo de la Trinidad. Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona, anterior a 1936.



Fig. 8. Escena de procesión eucarística. Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona, anterior a 1936.

el escudo del donante: un rocín o caballo al trote. Los fragmentos identificados de este retablo corresponden a nueve tipos de piezas diferentes. Todos ellos están labrados con el mismo tipo de piedra; una caliza de grano muy fino y de color marfileño. (Figs. 1-3, 5.8 y 31-35).

Las piezas consideradas permiten la recomposición de un retablo estándar, dispuesto sobre banco y sotabanco, formado por seis pilares-pináculos, cuatro calles con escenas y una imagen central que llevaría un desaparecido dosel y una espiga que sí se ha conservado. Las calles son de tres niveles de escenas con sus correspondientes chambranas. Rematan en lo alto con gabletes triangulares equiláteros enriquecidos con abundante vegetación (Fig. 4).

Las medidas totales del retablo, dimensionando los pilares-pináculos conforme a los conocidos del retablo de Canet lo Roig, exceptuando el guardapolvo, sería de 18 x 18 palmos de vara valenciana, equivalentes a 4,08 x 4,08 metros. Tal como se ha dicho todas las piezas son de la misma piedra caliza de grano fino, y de excelente labra, tanto en los asuntos geométricos, como en los vegetales, o en las representaciones figurativas. Hay restos de policromía en las piezas que no han sido lavadas y numerosos restos de pasta vítrea azul en el fondo de las escenas y de las chambranas.

Razonablemente, este retablo debía de encontrarse en la capilla del mismo título que puede identificarse gracias a la *Historia de San Mateo* del también erudito, e historiador sanmatevano, Ildefonso Aleu.[7] Esta capilla se situaba en el lado de la epístola, a continuación de la cabecera y por sus grandes dimensiones se disponía, haciendo pareja con otra del lado del evangelio, a modo de crucero de la iglesia. Respecto al escudo con la señal del donante que aparece en el retablo parece referirse a la importante familia Rocí. Cabe señalar que, repasando los numerosos beneficios instituidos en la parroquia encontramos en 1348 los fundados por Jaumeta, alias *Rocineta* (dos capellanías, una de ellas bajo la advocación de *Deu lo Pare*) y en 1395 otro fundado por Mateu Rocí, todos ellos a la Trinidad. Cabe pensar, por lo tanto, en la asociación entre el apellido Rocí, el retablo de la Trinidad y el escudo del caballo ensillado.[8]

EL RETABLO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE SANT MATEU

La iglesia de San Pedro de Sant Mateu es una ayuda de parroquia situada en la zona más alta y con el poblamiento más antiguo de la villa. Está formada por una nave de arcos de diafragma apuntados y cubierta de madera. Durante el siglo XVIII la iglesia fue crecida en dos crujías. El interior se revistió con una bóveda tabicada de cañón con lunetos con un ordenamiento clásico. La nueva disposición del interior y la fachada con remate mixtilíneo de gusto barroco hicieron olvidar la etapa medieval de la iglesia.

7 ALEU, Ildefonso, 1836.

8 La familia Rocí parece haber sido notable en Sant Mateu durante el siglo XIV. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c.

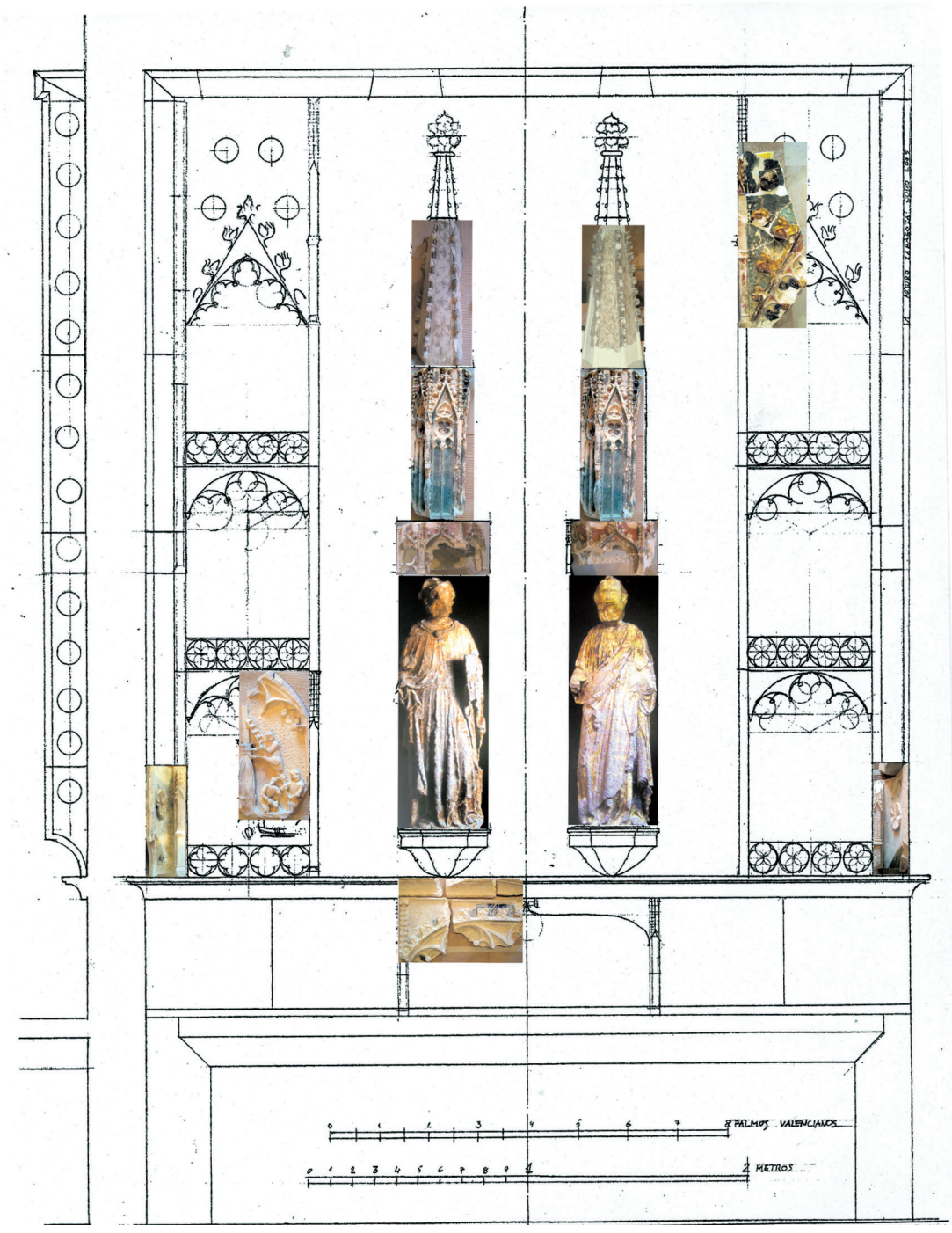


Fig. 9. Reconstrucción hipotética del retablo de San Pedro y San Pablo de Sant Mateu en base a las piezas aparecidas *in situ*.



Fig. 10. Imagen de San Pedro del retablo de San Pedro y San Pablo de Sant Mateu.



Fig. 11. Detalle de la escena del martirio de San Pedro del retablo de San Pedro y San Pablo.





Fig. 12. Escena de la batalla del cielo: Victoria de San Miguel y de los ángeles sobre los demonios. Retablo de San Miguel de Canet lo Roig. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Nº cat. 045846-000.

Fig. 12b. Gargano disparando una flecha sobre un toro. Figura de la correspondiente escena del retablo de San Miguel de Canet lo Roig. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En el año 2004, hubo necesidad de renovar completamente las cubiertas y consolidar las fábricas. El revestimiento interior, en ruina y de muy mala calidad, hubo de ser retirado. Al efectuar esta operación aparecieron en el muro de la cabecera las piezas de los ángulos de la *polsera* o guardapolvos de un retablo de piedra todavía dispuestos en su lugar original. Al desmontar cuidadosamente las fábricas añadidas en el interior de la iglesia también aparecieron las piezas de la estructura arquitectónica del retablo que se habían ido depositando en los nuevos muros, como material reciclado, a medida que se retiraban de su lugar original. Tras la restauración de todas ellas se procedió a la operación inversa. Se completó el retablo con las imágenes de San Pedro y de San Pablo que también desde su lugar inicial habían realizado su particular excursión: en el siglo XVIII habían pasado a los nichos de la fachada de la iglesia. Hace unos veinte años fueron llevadas a los altares de las capillas de la cabecera de la iglesia parroquial. Desde este lugar volvieron a su lugar de origen una vez restauradas.

El hecho de tener el marco del retablo, con todas las piezas del guardapolvos en su lugar original, conservar las imágenes con sus doseles y agujas, así como un fragmento de cada una de las partes arquitectónicas del retablo permitió una reconstrucción razonablemente segura de su arquitectura. Actualmente faltan únicamente cinco de las escenas. El retablo es de formato vertical de 18 x 14 palmos de vara valenciana. El banco es de 3 palmos de altura. Sigue por tanto una proporción de 4:3, con unas dimensiones totales de 4,80 x 3,20 metros. La *polsera* lleva unas piezas ancladas en el muro, en las cuales descansan las restantes. La parte superior horizontal de la *polsera* se sujeta con piezas en forma de uve invertida introducidas en el muro y otras de forma inversa se ajustan a las anteriores. Es decir, con una disposición a modo de un arco plano. Las consolas que soportan las imágenes y los doseles que les cubren hacen lo propio aguantando en voladizo respectivamente las imágenes y los pináculos (Fig. 9).

Respecto del programa iconográfico cabe recordar que la devoción a San Pedro y San Pablo se extendió con motivo del Cisma de Occidente. Como ejemplo similar sobre la distribución de las escenas pueden recordarse las del retablo pintado de San Pedro y San Pablo de Xàtiva datado hacia 1400. Este tiene también las imágenes de los dos titulares y tres escenas de la vida de cada uno. El relativamente amplio espacio que queda entre las escenas y las imágenes es atípico. En cualquier caso otra calle con escenas no cabe. Acaso hubo un pináculo decorativo en el neto u otros elementos arquitectónicos. Por las huellas se estima, como más probable, que hubiera pintura decorativa que ya había desaparecido cuando se realizó la obra de restauración en 2004.

La única noticia documental que conocemos de la importancia de la iglesia en el siglo XIV está datada el 2 de octubre de 1393 en Aviñón. El documento indica que el papa Clemente VII, a instancias de la Orden de Montesa, autoriza a los clérigos de la iglesia de San Pedro de Sant Mateu a mantener sus curatos de las villas de Sant Mateu, Chert, Canet, Càlig, Cervera, Les Coves y Albocácer, si profesan en la Orden. Esta noticia permitiría relacionar el retablo de San Pedro con el gremio de clérigos del arciprestazgo de Sant Mateu sobre los que la orden de Montesa tenía derecho de presentación.[9]

9 DÍAZ MANTECA, Eugenio, 1987-88, p. 613-642, especialmente p. 630.

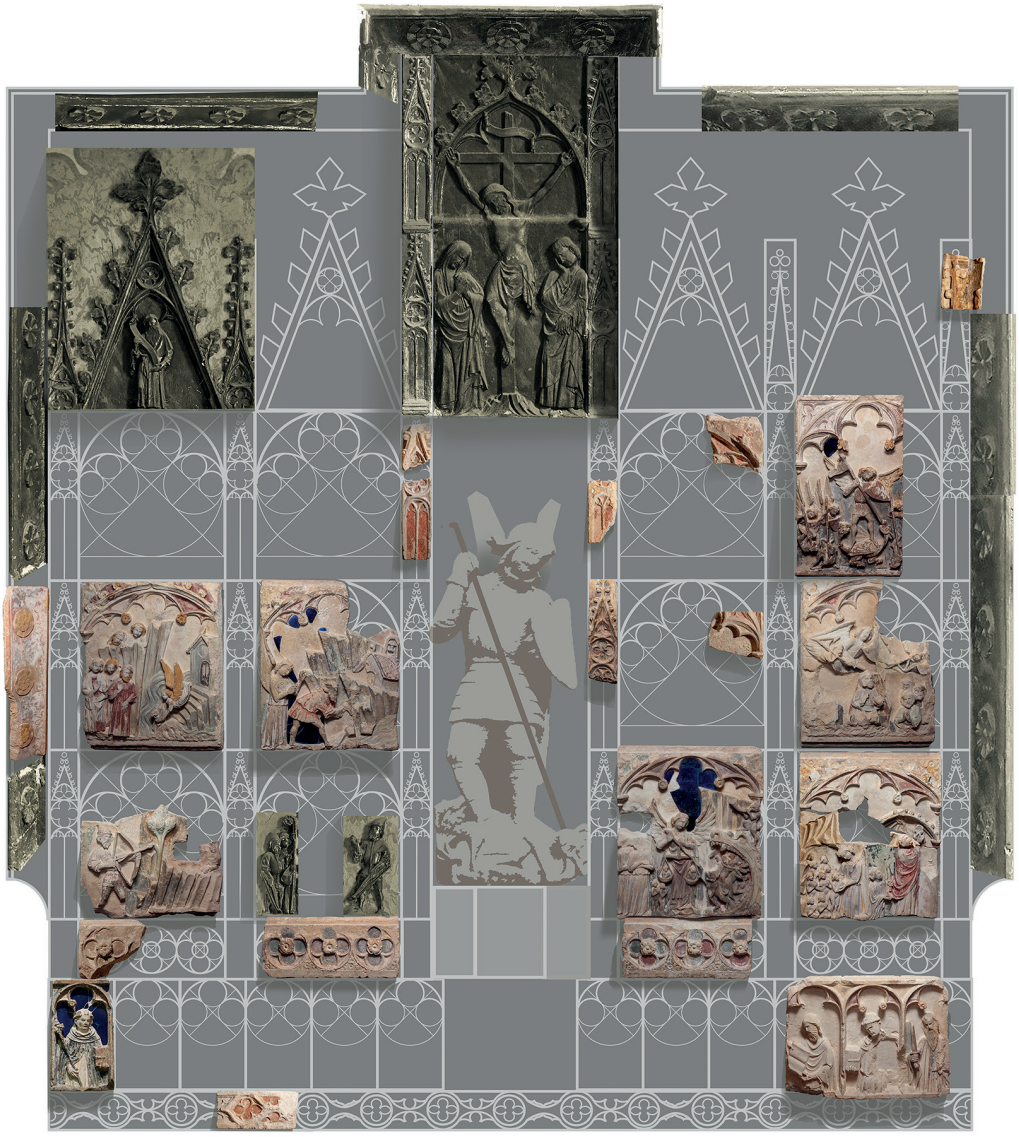






Fig. 13. Reconstrucción hipotética del retablo de San Miguel de Canet lo Roig. La sombra de la imagen central está tomada de otra imagen coetánea de la misma maestría. Los bajorrelieves oscuros, perdidos, son conocidos por fotografías. El resto se encuentra en el MNAC, Marés e iglesia de Canet lo Roig.

Fig. 14. San Miguel pesando las almas. Retablo de San Miguel de Canet lo Roig. MNAC.

Fig. 15. Escena de la celebración de la eucaristía y de la consiguiente salida de las almas del purgatorio. Retablo de San Miguel de Canet lo Roig. MNAC e iglesia de Canet lo Roig.

EL RETABLO DE SAN MIGUEL DE CANET LO ROIG

La iglesia parroquial de Canet lo Roig se presenta actualmente como una construcción de la segunda mitad del siglo XVI. En realidad aprovechó los muros y otros elementos de una construcción del siglo XIII. Nuevamente en el siglo XVIII la iglesia fue ampliada y contraorientada. En el antiguo ábside, en el paramento que ocuparía el retablo medieval, se rompió el muro abriendo una nueva puerta. A finales del siglo XX la capilla mayor construida en el siglo XVIII amenazaba ruina. Esta situación obligó a a estudiar detenidamente las fábricas del edificio. Pudo comprobarse entonces que la obra del siglo XVI había aprovechado los muros de una iglesia anterior de fines del siglo XIII, o comienzos del XIV. De esta última se conservaba, oculta, la portada original y algunas pinturas murales. El desarrollo de las obras entre 1998 y 2001 permitió encontrar entre el escombro de antiguas reparaciones, un león de piedra, de alta calidad escultórica, característico de los sepulcros medievales del siglo XIV. Una vez acabadas las obras, en el año 2003, al limpiar una dependencia cercana al muro posterior de la cabecera del siglo XVIII aparecieron pequeños restos correspondientes a un retablo de piedra del siglo XIV: fragmentos de figuras, bases con cuadrifolios, pináculos y parte de la *polsera*. El atento análisis de estos fragmentos hizo pensar que coincidían con los



Fig. 16. Santo Domingo. Bajorrelieve del banco del retablo de San Miguel de Canet lo Roig. Museo Frederic Marés. Barcelona. Nº cat. 322.

del retablo de San Miguel del Museo Nacional de Arte de Cataluña. La excelente disposición de la dirección y de los conservadores de este museo, especialmente de la doctora Rosa María Manote permitió estudiar detenidamente y recomponer el retablo.[10]

Aunque no existen noticias documentales en Canet lo Roig sobre el retablo, la relectura de la escasa bibliografía permitió ajustar su historia. Rafael Martí de Viciana en el *Libro tercero de la chronyca de la inclita y coronada ciudad de Valencia y su Reyno* (València, 1564) dice de la iglesia parroquial de Canet que "... el altar es consagrado y el retablo es todo de piedra labrado de imaginería muy menuda e de sutil primor y en el medio del retablo ay una figura grande de Sant Miquel toda de piedra". Por su parte C. Sarthou en la *Geografía General del Reino de Valencia* (1919) indica que "... adosadas a la iglesia parroquial se conservan varias lápidas antiguas...". Cabe pensar, por lo tanto que el retablo construido para la iglesia medieval, se conservó en su lugar inicial tras la renovación del siglo XVI. A fines del siglo XVIII, al contra orientar la iglesia, el retablo sería desmontado dispersando las piezas. Unas irían a adornar el aguamanil de una ermita y otras al muro posterior de la iglesia. Esta últimas pasarían en fecha desconocida, posterior a 1919, al negocio de antigüedades, donde las adquirió el MNAC. Otra pieza del bancal, en mejor estado de conservación (que ya había sido asociada por razones iconográficas al mismo retablo) fue adquirida por el museo Frederic Marés de Barcelona.

El conjunto de piezas catalogadas permite recomponer un retablo con seis pináculos-pilares, cuatro calles de tres escenas, rematadas por puntiagudos gabletes. Estos últimos siguiendo el retablo de la Trinidad, alojarían al ángel Gabriel y a la Virgen María en la escena de la anunciación y en los otros dos (como en la fotografía del "aguamanil" de la ermita) a dos profetas. En el centro se sitúa la imagen del titular y la escena del calvario. En la base se dispone un banco con imágenes de medio cuerpo y sotabanco. El retablo iba protegido por un guardapolvo decorado con rosas. Las medidas totales exceptuando el guardapolvo y el banco serían de 16 x 16 palmos valencianos equivalentes a 3,65 x 3,65 metros (Fig. 13).

EL RETABLO DEL SALVADOR DE LA IGLESIA DE CULLA

La conocida imagen del Salvador de Culla, sedente, con el orbe en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha, de apariencia serena y a la vez arcaizante, parece estar intacta desde que se realizó. La realidad es muy distinta. Apareció en 1976 troceada en un desván de la iglesia de Culla junto con dos leones (según noticia del profesor A. José Pitarch) y un fragmento de escena en el que se apreciaban imágenes de una procesión.[11] (Fig. 18).

10 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c, p. 34-43.

11 La imagen fue restaurada por primera vez al poco de su aparición y después, con más cuidado, con motivo de la exposición *La memoria daurada* en 2003. Fue nuevamente expuesta en 2005 en *La Luz de las Imágenes.* Sant Mateu 2005 y Culla 2014.

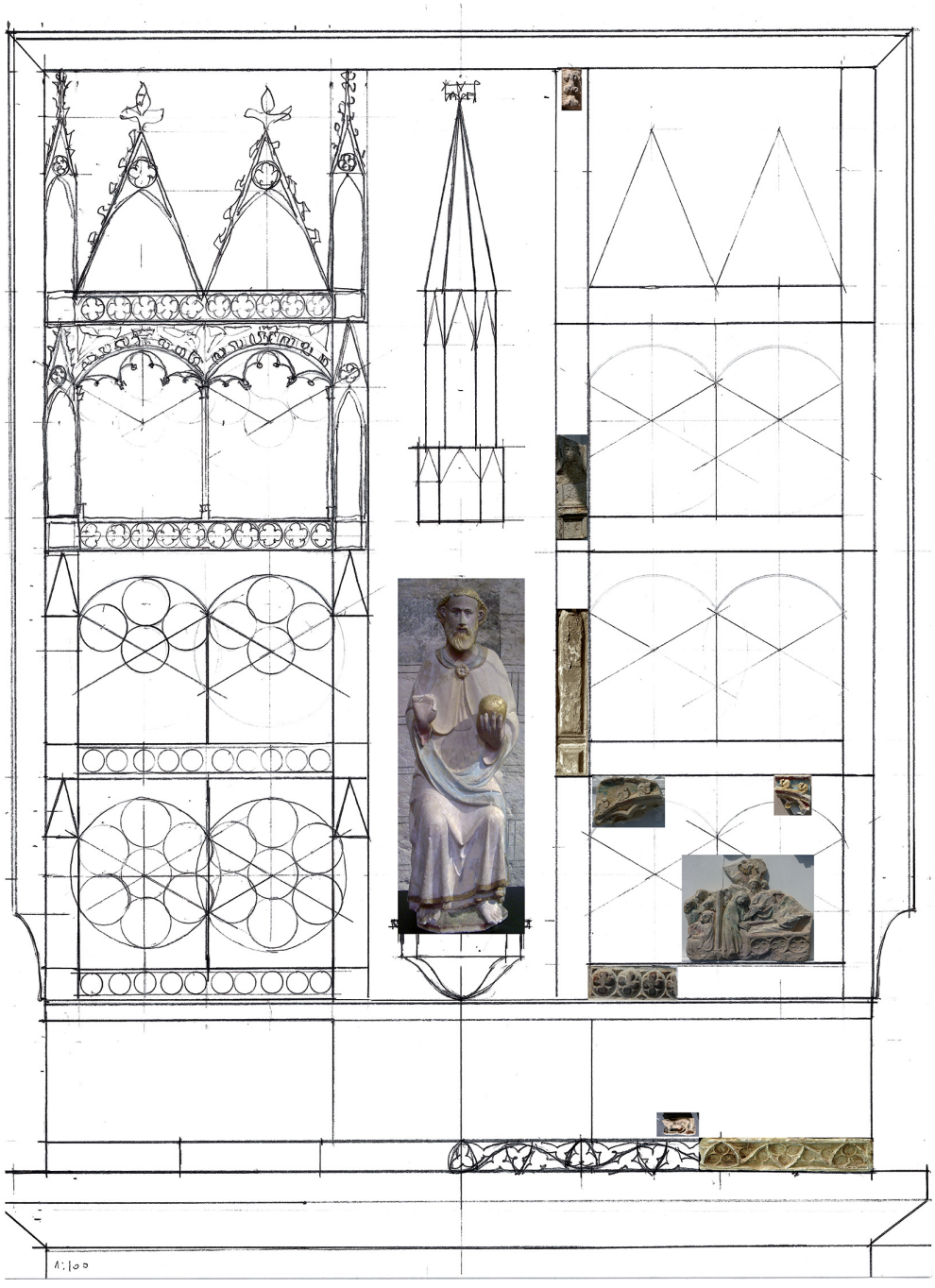


Fig. 17. Reconstrucción hipotética del retablo del Salvador de Culla.



Fig. 18. Imagen del Salvador de la iglesia parroquial de Culla.



Fig. 19. Imagen escáner 3d de la Virgen con el Niño procedente de la torre campanario de Traiguera.

Posteriores y sistemáticas investigaciones, ya de este siglo, permitieron comprobar que se había perdido el fragmento de la escena y uno de los leones. En cambio en una dependencia de la iglesia se halló una base de escena, realizada con un dibujo de cuadrifolios y un fragmento de pináculo. Con motivo de la exposición de *La Luz de las Imágenes* se realizó una nueva búsqueda más profunda apareciendo dos nuevos fragmentos de pináculo, otro del remate del mismo, dos de las chambranas, uno nuevo de la base, unas garras de león, una pieza mostrando una mula de rodillas y, sobretodo, parte de una doble escena que muestra la resurrección de Lázaro y lo que parece un apostolado. Con todos estos fragmentos puede pensarse razonablemente en la existencia de un retablo de piedra dedicado al Salvador. Considerando la existencia de leones de piedra debe suponerse igualmente en un sepulcro asociado.[12]

La restauración de las piezas permite saber que eran de fina caliza blanquecina policromada y dorada, con fondos de vidrio vertido azul. Sus características técnicas y formales permiten atribuir el retablo al taller de Sant Mateu y datarlo en el último tercio del siglo XIV. La variedad de las doce piezas aparecidas ha dado pie a su reconstrucción hipotética (Fig. 17).

Sabemos de la existencia de una familia con alto nivel económico en Culla durante el siglo XIV; los Saranyana. Estos, tenían su fortaleza económica asentada en concesiones de molinos en Calig y Sant Mateu. Por lo tanto, en Culla, localidad ahora casi despoblada, había en el siglo XIV una familia con capacidad económica para encargar un retablo de piedra al taller de Sant Mateu.[13]

LAS IMÁGENES PROCEDENTES DE LA TORRE CAMPANARIO DE LA IGLESIA DE TRAIGUERA

La torre campanario de la iglesia parroquial de Traiguera fue construida entre 1393 y 1400. En el siglo XVIII fue recrecida en un cuerpo y se incorporaron al exterior del mismo unas imágenes y relieves de piedra medievales, sin duda aprovechados de los altares de la iglesia que se iban renovando. Estas piezas no habían podido estudiarse por su situación. En 2003 las esculturas fueron retiradas y restauradas.

La imagen de San Miguel es de piedra blanquecina, 120 x 40 cm. El arcángel viste armadura, porta espada a su izquierda y alancea al diablo con la mano derecha. Lleva la cabeza descubierta. El peinado deja lugar para situar una diadema o una corona. El diablo tiene cuerpo fusiforme con alas de murciélago plegadas, cabeza de serpiente y cola con cabezas múltiples de serpiente. Esta imagen tiene claros paralelos en la representación de San Miguel en la clave de la capilla de San Miguel del convento de Santo Domingo en Sant Mateu y en la escena de la lucha de San Miguel con los demonios del retablo de Canet lo Roig.

12 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c, p. 62-67.

13 GARCÍA MEDALL, Joaquín, 1995, vol II, p. 821-838. BARRERA AYMERICH, Modest, 1995, vol. I, p. 417-429.



Fig. 20. Personajes admirados ante una aparición. Entre ellos se encuentran un militar y un dominico. Figura procedente de la sacristía de la iglesia parroquial de Sant Mateu. Museo parroquial.



Fig. 21. Imagen de San Miguel luchando contra el demonio. Museo Municipal de Sant Mateu.



Fig. 22. Grupo de personajes con vestiduras talares entre las que uno besa el suelo. Museo parroquial de Sant Mateu.

La imagen de Santa Catalina de Alejandría es de piedra blanquecina, 100 cm. de altura, viste túnica con amplios pliegues. Está muy desgastada por haber estado sometida a las inclemencias. Sostiene la rueda (de pequeño tamaño) con la mano izquierda. Cabe señalar que en el siglo XIV existía en la parroquia de Traiguera una capellanía bajo la advocación de San Miguel y Santa Catalina Virgen y Mártir.[14]

Deben añadirse a estas imágenes, también procedentes del campanario, una Virgen estante con el niño en brazos y un crucificado acompañado de inscripciones, todo de notable calidad y de similares características a lo ya descrito. (Fig. 19).

LA CAPILLA DE SAN MIGUEL Y DE LA EUCARISTÍA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO DE SANT MATEU

La restauración de la torre campanario de la iglesia parroquial de Sant Mateu en el año 2000 permitió estudiar y restaurar una imagen de San Miguel situada a media altura de la torre campanario. Esta imagen tanto por su situación en la torre como por las características de la labra mostraba claramente que era una pieza aprovechada de otro lugar. Sus dimensiones

14 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c.

y la finura del acabado señalaban que provenía de una capilla cubierta o, al menos, de un espacio cerrado. Actualmente la pieza original se custodia en el museo municipal.

La iglesia parroquial de Sant Mateu no tuvo ninguna capilla dedicada a San Miguel. Sí que la tuvo, en cambio, la arruinada iglesia de Santo Domingo. Lo sabemos porque una clave de bóveda con San Miguel venciendo al demonio, procedente de este convento se conserva en el Museo Municipal. La composición del bajorrelieve es extremadamente similar a la correspondiente escena del retablo de Canet lo Roig. Esta clave se decora con una bordura de rosas silvestres idénticas a las de los cuadrifolios del retablo de la Trinidad, o del guardapolvos de Canet lo Roig. La clave muestra una señal heráldica con un animal similar a un perro con largas orejas y cola que lo asemeja a un lobo.

De la clave salen cuatro nervios que corresponden a un tramo de bóveda muy corto y ancho. La iglesia del convento de Santo Domingo quedó totalmente arruinada tras la exclaustración y actualmente se está excavando arqueológicamente. Sin duda, por las dimensiones, la clave pertenece a uno de los tramos de la bóveda de la nave única de la iglesia. El bajorrelieve de la clave, además, está girado noventa grados respecto al eje de la iglesia, mirando hacia la correspondiente capilla, situada entre los contrafuertes, localizada en el lado del evangelio de la misma.

A esta imagen y a esta clave pueden asociarse una serie de piezas existentes en el Museo Municipal de Sant Mateu, en el Museo de Bellas Artes de Castellón y en la iglesia arciprestal, así como otras, encontradas en diversos lugares de la población, siempre a menos de trescientos metros del convento de Santo Domingo. Entre ellas hay dos escudos de pequeña dimensión, como procedentes de un retablo. Uno de ellos con el mismo animal -el supuesto lobo- que la clave. El otro escudo es la cruz flordelisada de Montesa (este último emblema también se encuentra en la citada imagen del arcángel en su escudo).

Una de las piezas que pueden asociarse a este retablo es un fragmento escultórico con cuatro figuras entre las que se distinguen claramente un militar y un dominico mirando a lo alto con asombro. Parecen ser un grupo de donantes (uno de los cuales, el militar, tiene en la hebilla del cinturón de la espada lo que bien podría representar la cabeza de un lobo. Respecto a esta figura cabe recordar que el apellido Llop o Llopis (lobo) era frecuente en Sant Mateu en el siglo XIV.[15] Otros fragmentos señalan claramente imágenes de un retablo eucarístico: Un sacerdote elevando la sagrada forma; una mula arrodillada según el célebre milagro de San Antonio de Padua; una mujer escondiendo en una caja una sagrada forma,

15 Cabe pensar como patrono de la capilla de San Miguel en Johan Llopis, comendador mayor de Montesa y de Peñíscola. Este freire de Montesa se menciona en un documento de 1361 junto con otros cargos de la orden donando el solar en el que se construiría la iglesia de los dominicos. Debe recordarse que en el grupo de donantes hay un militar -acaso Johan Llopis- y un fraile dominico.

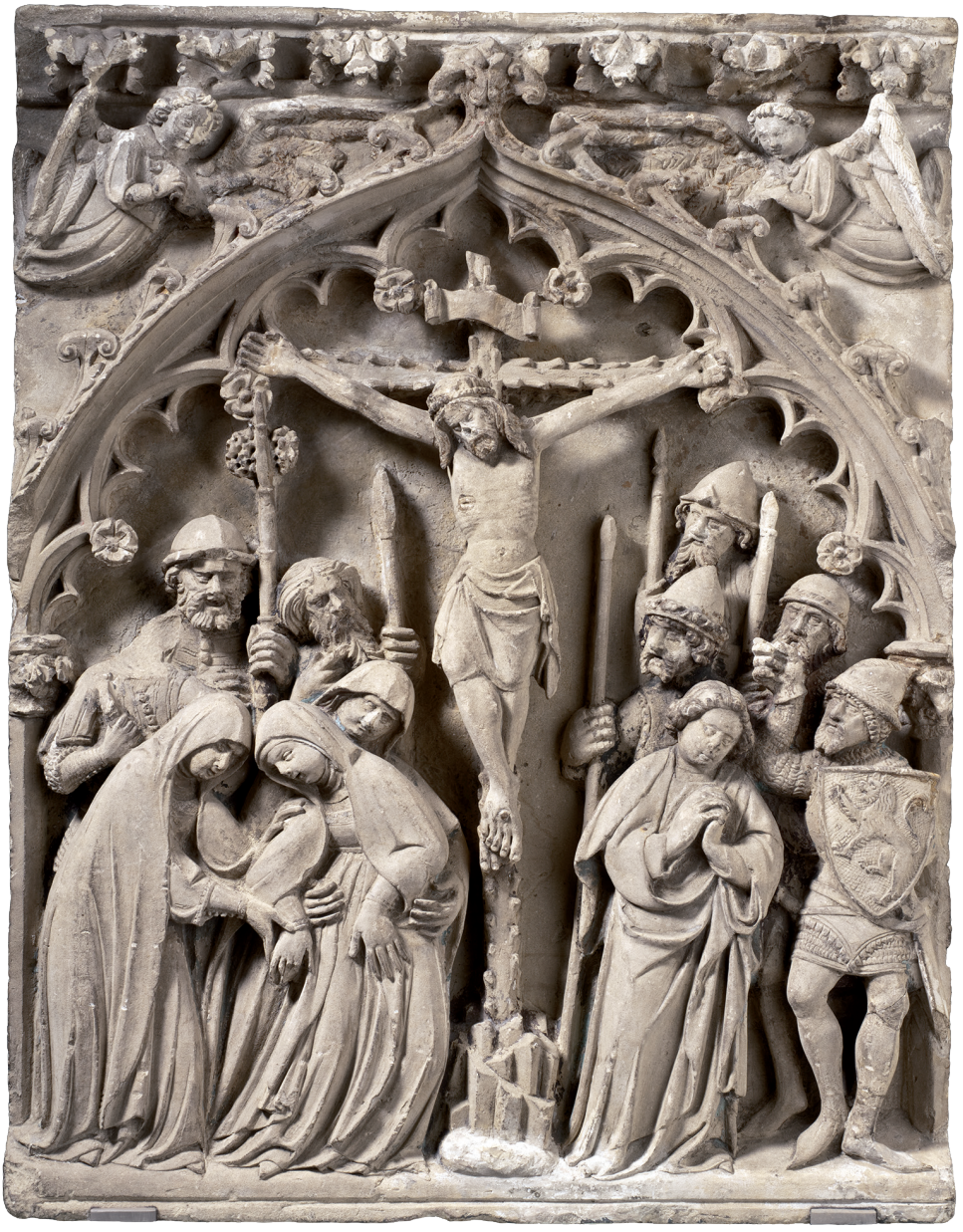


Fig. 23. *Crucifixión*, LACMA (Los Angeles County Museum of Art). (73.66 × 57.15 × 12.7 cm). William Randolph Hearst Collection (49.23.11).

que se convierte en un niño al volver a abrir la caja y personajes en actitud de adoración.[16] Las imágenes citadas, aunque realizadas con el mismo material y tipo de labra, tienen una dimensión mayor que las referentes a todos los retablos citados anteriormente por lo que marcan ciertas diferencias con los ya estudiados. Cabe acaso pensar en una segunda fase del taller de Sant Mateu (Figs. 20-22 y 29-30).

16 Sobre el carácter eucarístico del retablo véase FAVÀ MONLLAU, Cèsar, 2017. Hemos propuesto la advocación doble de San Miguel y de la Eucaristía (acaso podrían haber pertenecido a dos retablos diferentes), porque la tradición católica enseña que San Miguel preside el culto de adoración que se rinde al altísimo y ofrece a Dios las oraciones de los fieles simbolizadas por el incienso que se eleva ante el altar. La liturgia nos presenta a San Miguel como el que lleva el incienso y está de pie ante el altar como el intercesor y el portador de las oraciones de la Iglesia ante el Trono de Dios. De hecho en el Canon #1 de la Misa se dice: *que tu ángel presente ante Ti las oraciones de tu Iglesia*. Cabe recordar que en el retablo de la Misa de San Gregorio de la parroquia de Sant Mateu (Ca. 1530), puede verse en la parte inferior la escena de la misa de San Gregorio y sobre ella San Miguel alanceando al Demonio.



Fig. 24. *Peiró de les Falsilles,* cruz de piedra del cementerio de Sant Mateu.



Fig. 25. Copia restaurada del *peiró* o cruz de piedra del camino real de Xàtiva. València.

FRAGMENTOS DISPERSOS

La noticia de un retablo de piedra en la capilla del castillo de Oropesa, del que se desconocía su existencia, apareció sorprendentemente en 2011, durante unas excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el arruinado castillo de Oropesa.[17] En una sala del castillo, previsiblemente la capilla, se encontraron pequeños fragmentos de piedra blanquecina policromada que muestran *obra de compas*, fondos para sujetar pasta de vidrio, árboles esquematizados y una cruz con banderín propio de las imágenes del Bautista o del Resucitado. Del castillo de Oropesa, se sabe que en 1350 era posesión particular del entonces maestre de Montesa Pere de Thous, cuya residencia estaba en Sant Mateu.

Existe también una larga serie de piezas fragmentadas sin catalogar. Entre ellas, destaca por su calidad el Calvario del Museo de Los Ángeles, que fue propuesto como posibilidad de ser adscrito a este taller por el profesor Pere Beserán.[18] En realidad los paralelos que pueden establecerse con la obra del taller de Sant Mateu son incontestables. La arquitectura del arcosolio, la figura del Cristo, los rostros de los soldados, o de las santas mujeres encuentran tantas similitudes que su descripción se haría interminable. Cabe señalar los fragmentos del retablo de Culla. Debe destacarse especialmente el escudo del soldado situado a la derecha, que muestra un león rampante, quizá relacionado con la heráldica de un posible promotor. En este caso el mismo diseño puede encontrarse en una lápida sepulcral del convento de Santo Domingo de Morella, identificado como de la familia Ros, uno de cuyos miembros fue Pere Ros d´Ursino, protofísico del rey Pedro el Ceremonioso.[19] (Fig. 23).

LAS CRUCES DE PIEDRA DE SANT MATEU

La cruz conmemorativa del cementerio de Sant Mateu es la cabeza de una larga serie de cruces de piedra que por sus características debe atribuirse al taller de retablos de piedra de Sant Mateu. Se la conoce popularmente por el nombre de *El Peiró de les Falsilles.* Esta cruz y su capitel están labrados con la misma caliza de color blanco y tonos amarillentos rosáceos con textura granulada fina que la piedra de los retablos de la Trinidad, San Pedro y Canet lo Roig. Según los análisis petrográficos realizados la piedra de esta cruz podría ser del mismo frente de cantera que el retablo de San Pedro de Sant Mateu y, por tanto, coetánea.[20]

La cruz tiene unas dimensiones de siete por cinco palmos de vara valenciana. Tiene un original diseño basado en que el madero de la cruz se ha transformado en una serie de tracerías

17 La excavación se realizó con motivo de las obras de restauración dirigidas por el arquitecto Ignacio Gil Mascarell, y fueron llevadas a cabo por el arqueólogo Sergi Selma.

18 BESERÁN i RAMÓN, Pere. 2014, p.375.

19 Sobre Pere Ros d´Ursino: ALANYÁ, Josep, 2000, p. 210-211; COMENGE Luis. 1901, p. 785-799.

20 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c.

con angrelados similares a los de las chambranas de los retablos de la Trinidad y Canet lo Roig. Estas tracerías se decoran con botones de rosas silvestres y hojas de vid. En la parte delantera está el crucificado cobijado bajo un dosel y espiga. Desde el brazo transversal de la cruz unos ángeles miran con dolor al crucificado. En el centro de los brazos quedan los muñones de dos figuras, presumiblemente la Virgen Dolorosa y San Juan. En la parte posterior se sitúa la Virgen con el Niño, también cobijada bajo un dosel y aguja. En esta parte quedan también los muñones de dos figuras de dos vírgenes. Bajo la cruz hay un basamento octogonal decorado con estirados gabletes dispuestos entre pináculos.

El capitel es también de base octogonal alternando escudos y figuras de santos. Estos últimos son San Pablo, un monje barbado con mitra y libro (San Bernardo o San Guillermo), Santa María Magdalena (con el frasco de perfume) y Santa Bárbara (palma de martirio, corona y libro). Uno de los escudos (repetido) es cuartelado con lises y ángulos (Angularia-*Anglesola*). En los otros escudos hay sendas inscripciones. Una de ellas es ilegible y en la otra dice *Guillermus Bonet me fecit facere* (Fig. 24).

Guillem Bonet es una personaje ampliamente documentado. Como jurisperito figura en numerosos documentos de la orden de Montesa en 1320, 1325 y 1336. Pero, sobre todo, se menciona presente el día 31 de agosto de 1317, junto con Jaime de Anglesola como testigo por parte de la *universitat* de Sant Mateu en el solemne acto del juramento de fidelidad y homenaje a la recién creada orden de Montesa.[21] Este tipo de juramento se realizaba, con frecuencia, en la cruz del cementerio. No es extraño que los testigos de un hecho de tanta relevancia en la vida local hubieran dejado una manda para construir una cruz de piedra que conmemorara este acontecimiento.[22]





Fig. 26. Imagen de Nuestra Señora. Clave de bóveda de la capilla mayor de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.

Fig. 27. Rostro de la imagen del Salvador. Clave de bóveda de la capilla mayor de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.

LAS CRUCES TERMINALES DE LA CIUDAD DE VALÈNCIA

El cronista Carreres Zacarés, conforme a la documentación del archivo municipal, llegó a la conclusión de que en 1372 no existía aún ninguna cruz de piedra en los caminos que afluían a València. El mismo investigador señaló que el autor de esta primera cruz de piedra fue un maestro de Sant Mateu, a quien se le compró en dicho año. "La cruz del camino real de Barcelona, *del camí de Morvedre, de Carraixet, o de prop de Almàcera, …paga a. 1. maestre piquer de la vila de Sent Matheu per una bella creu de pedra, la qual per aquell havem feta fer e obrar a obs de metre aquella en alcun dels camins reyals de la dita ciutat, com a present no ni haja alcuna…, la cual havem ordenat esser feta e posada en lo camí reyal, prop lo riu sech de Carraxet*". Debió estar ya terminada a fines de 1373.[23]

21 DÍAZ MANTECA, Eugeni, 1987; BETÍ BONFILL, Manuel, 1919, p. 32-36.

22 Sabemos de la existencia de otras dos cruces de piedra similares a las descritas en Sant Mateu y La Jana. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c, p. 70-75.

23 CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1927, p. 87.





Fig. 28. Capitel. Iglesia arciprestal de Sant Mateu.

Fig. 29. Detalle del retablo de San Miguel y de la Eucaristía del convento de Santo Domingo de Sant Mateu. Museo de Bellas Artes de Castellón.

Esta cruz se dispone con angrelados similares a los de la cruz del cementerio de Sant Mateu añadiendo un fondo con hojas de roble. Tanto la composición general de la cruz como las figuras de la misma: el crucificado, la Virgen y los ángeles que miran a Cristo, remiten a los escultores del taller de San Mateo. Las imágenes del basamento; la dolorosa y San Juan y otros santos pueden encontrar referencias igualmente en el mismo taller.

La cruz de piedra del camino real de Xàtiva, ahora calle de San Vicente extramuros, aunque sigue la traza de la del camino de Barcelona, está mucho más transformada y renovada. Aunque en este caso carecemos de noticias documentales que aclaren su historia. Carrerés Zacarés en 1927 decía que "en 7 de julio de 1376, se manda pagar cierta cantidad por razón de la obra de *la creu nova de pedra, la qual de present se deu fer e edificar a honor de Nostre Senyor Deu, en lo cami real de Xàtiva*". Esta cruz sigue el esquema de los angreles rodeando los brazos de la cruz aunque con diferente traza a la anterior. Aunque la cruz fue renovada tras la guerra civil, fotografías anteriores a la misma muestran que la fidelidad de la reconstrucción.[24] (Fig. 25).

EL TALLER Y LOS MAESTROS DE SANT MATEU

Un taller de retablos, cruces, sepulcros de piedra y elementos arquitectónicos como capiteles, impostas o claves de bóveda, requiere el concurso de varias maestrías. Primero se necesita un teólogo o persona versada en las sagradas escrituras y en las historias de los santos para que, de acuerdo con el promotor, establezca un programa iconográfico coherente y ortodoxo. El retablo debía ser previamente definido, con muestra de dibujo o de forma literaria más o menos prolija, porque la forma y las dimensiones del mismo formaban parte esencial del contrato. No sucedía lo mismo con las escenas con los bajorrelieves, o con las imágenes. Esas comúnmente tomaban como referencia a otras piezas o modelos previamente existentes, o requerían dibujos hechos a propósito. Por otra parte un retablo de piedra constituye un problema, no sencillo, de organización del trabajo: un escultor-cantero debía encontrar la piedra adecuada para la labra de bajorrelieves para ser realizados en finas placas de menos de diez centímetros de espesor para las escenas. De la misma forma debía encontrar fuertes bloques compactos para esculpir cruces de arriesgado perfil y considerables dimensiones. Por supuesto, debía extraer la piedra de las canteras y transportarla al obrador. Posteriormente llegaba el proceso de esculpir las escenas y las imágenes. El maestro vidriero vertía la pasta de vidrio en los fondos de las escenas y seguramente el mismo maestro debió realizar operaciones similares, a modo de esmaltes, en algunas zonas de las imágenes. Después el maestro pintor y/o dorador, que sabía como obtener y aplicar los pigmentos y las finas láminas de oro, realizaría la policromía y el dorado de las escenas.

Un retablo como los citados pesa cerca de cuatro mil kilogramos, y está formado por piezas de extrema fragilidad ante los movimientos de la fábrica que lo sustenta y ante los diferentes tipos de humedad a los que está expuesto (de infiltración, de capilaridad, o de condensación).

24 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015c.



Fig. 30. Detalle que completa el grupo de la figura nº 21.

Su montaje, por tanto, era también un problema de construcción que requería la presencia de un maestro de obras. Con lo indicado, no es de extrañar que el taller de retablos de Sant Mateu se desarrollara asociado a los obradores coetáneos de las iglesias de Sant Mateu: la iglesia mayor y la del convento de Santo Domingo. De hecho hay noticias del comienzo de las obras de renovación de la iglesia arciprestal hacia 1348.

En el obrador de una iglesia de importancia es mas fácil la coincidencia de varías maestrías y la presencia del teólogo. La presencia de acreditados teólogos en Sant Mateu no debía ser difícil de encontrar. Desde 1360 existía un notable convento de dominicos También debe considerarse que Sant Mateu durante la segunda mitad del siglo XIV era una población de tamaño medio en la Corona de Aragón. Gracias a ser el centro de la exportación de lana a Italia gozaba de una situación económica inusual y envidiable, que ahora nos parece inimaginable. Al tener allí su capital el territorio de la poderosa orden militar de Santa María de Montesa la seguridad y la estabilidad comercial estaba garantizada. Todo ello no hace extraña la localización de un taller de este tipo en la población.

La evidencia de la asociación entre el taller de escultura y el obrador de la fábrica de la iglesia mayor de Sant Mateu viene en este caso ayudada por los paralelismos que pueden establecerse entre el vocabulario y la composición utilizada en ciertas piezas de la escultura arquitectónica de esta iglesia y en las pertenecientes al taller de escultura considerado. Se encuentran entre estas las claves de la Virgen con el Niño y del Salvador con el tetramorfos situados en el ábside. Ambas figuras son de una calidad extraordinaria y de una finura en el detalle inapreciable desde el suelo por la distancia. La esbelta imagen de la Virgen va vestida con un elegante vestido talar. El Salvador tiene trabajado el manto con superficies suaves y el rostro con una enorme fuerza expresiva. La minuciosidad en la labra, el acabado escultórico y la expresión de las figuras permite emparentarlas con los restos del retablo de piedra de la Trinidad. También a este maestro cabe atribuir los capiteles de algunas capillas absidiales que muestran un asombroso carácter gestual y de movimiento. Se encuentran entre estos los capiteles que muestran la caza de jabalí, una batalla entre jinetes y la lucha contra un minotauro. Los conjuntos de fragmentos que hemos reunido como las capillas de San Miguel y de la Eucaristía del convento de Santo Domingo señalarían igualmente la colaboración del obrador y del taller de escultura en la iglesia del convento (Figs. 26 a 28).



Fig. 31. Detalle del retablo de la Trinidad de San Mateu.

Yendo a las características escultóricas más acusadas del taller de Sant Mateu encontramos la capacidad para captar el movimiento de las figuras y la voluntad en dotar de gesto y de carácter a los personajes. En el desarrollo de este interés tienen una notable importancia el cuidado del peinado y de la indumentaria. De hecho, también las escenas que nos han llegado se caracterizan por su vertiente narrativa y pictórica. Las imágenes muestran un naturalismo evidenciado por el movimiento del cuerpo. Pueden ponerse como ejemplo los soldados de la escena de la crucifixión del apóstol en el retablo de San Pedro; Gargano disparando la flecha en el retablo de San Miguel de Canet; o el simpático diablo trompetista situado sobre la boca del infierno en la escena de San Miguel pesando las almas. También se aprecia una incipiente búsqueda de la espacialidad de las escenas v.gr. situando personajes de espaldas, o en niveles sucesivos, como ocurre en el retablo de la Trinidad, o en el de San Miguel de Sant Mateu. También algunas escenas del retablo de Canet se desarrollan en paisajes con montañas y árboles, o en interiores de edificios. El dibujo de estas escenas es claramente pictórico. Otros equivalentes pueden verse en la escena de la pesca milagrosa y San Pedro saliendo del agua en la capilla homónima de Tortosa. Respecto a la capacidad de dotar de personalidad a los personajes representados pueden ponerse como ejemplo: las miradas perdidas de los rostros de los clípeos de la Trinidad; los amables y sonrientes gestos de los cortesanos, o la adusta apariencia de los profetas del mismo retablo. El mismo carácter tiene la escultura más propiamente arquitectónica, como es la de los capiteles de la iglesia de Sant Mateu. Otras características del taller serían el virtuosismo en el tratamiento de la vegetación aplicada. Esta se caracteriza por su naturalismo y aparece con singular abundancia.[25]

25 Desde el punto de vista técnico debe señalarse que el taller de Sant Mateu produce retablos de piedra del modo con el que se trabaja la madera, es decir, disponiendo los paneles de las escenas a media madera entre sí y ajustándolos con montantes de mayor grosor; realizando la talla en la piedra blanda, al salir de la cantera, con un trabajo similar a la talla con gubia, o construyendo guardapolvos con finas tablas pétreas al modo de los retablos de madera pintados o los repujados de plata. Todo ello parece señalar a un maestro familiarizado con la talla de madera preparatoria de la metalistería, bien para la orfebrería, para retablos de plata, o igualmente, de alabastro.

En realidad todas las características del Taller de Sant Mateu están latentes, o desarrolladas, en el taller del obispo Gastó. La diferencia entre la escultura monumental realizada en la catedral de València y la casi doméstica de los retablos del taller de Sant Mateu dificultan, pero no impiden, constatarlo. La voluntad de señalar el movimiento de las figuras se evidenciaba ya en València en las representaciones de los oficios, o en el ciervo girando la cabeza de los cuadrifolios de la puerta de los apóstoles, o en el sugerido movimiento de todas las imágenes. La personalidad que adquieren los apóstoles de esta portada tiene su paralelo en los pequeños clípeos del retablo de la Trinidad de Sant Mateu. De hecho, cuando atendemos al detalle los paralelos se multiplican. Los potentes rizos del peinado de los apóstoles de València vuelven a surgir en Sant Mateu. El peculiar peinado de los ángeles del tímpano, con el pelo liso sujeto con una cinta, a partir de la cual caen los rizos, vuelve a utilizarse en Sant Mateu. Este peinado resulta más interesante ya que remite directamente a la escultura de Normandía. También la caída de las telas y la delicadeza de pliegues tiene equivalentes. Los vestidos talares de los ángeles del retablo de Canet se encuentran idénticos en las imágenes de las arquivoltas de la puerta de los apóstoles de València.

No obstante, aparte de la segura presencia de estilemas de origen del norte francés y del virtuosismo para el detalle ya presente en el taller del obispo Gastó, aparecen, perfectamente asimilados, numerosos elementos que señalan una derivación a la cultura italiana coetánea. Si no lo mostraran suficientemente los gabletes formados por triángulos equiláteros del retablo de la Trinidad o los más angulares de Canet lo Roig, sus netos muestran una Virgen anunciada que procede de la conocida pintura de Simone Martini. Los barbados profetas mostrando filacterias de los otros gabletes parecen salidos del marco que rodea la *Maestá* del mismo autor en el *palazzo pubblico* de Siena. En cualquier caso la vitalidad de las imágenes y las indumentarias talares remiten igualmente al gusto italiano.

De lo señalado cabe pensar que el taller de Sant Mateu sea una recomposición del taller del obispo Gastó, acaso con el mismo maestro principal, y nuevos participantes. La organización de un taller de esta complejidad solo puede haberlo llevado a cabo alguien que antes hubiera realizado una empresa similar. Únicamente el maestro del taller del obispo Gastó, Pere de Guines, lo había realizado en València, por no hablar de episodios anteriores de este maestro. La deriva italianizante del taller vendría dada por la nueva clientela. Al ser Sant Mateu el centro que comercializaba la exportación de la lana del Maestrazgo y del bajo Aragón hacia Florencia y Venecia la población estaba llena de italianos. Apellidos como "toscá", toscano, "senés", de Siena o "florentí" eran frecuentes.

Cabe recordar que entre los maestros procedentes de noroeste francés que circulan por València en los años cuarenta se encontraban además de Pere de Guines, Robenoy de Cornualles y Aloy de Montbray. Entre ellos acaso cabría considerar, al menos eventualmente, la presencia de Aloy de Montbray, compatriota y colaborador, en ocasiones, de Guines y cuya documentación desaparece de Tarragona por estas fechas para situarlo en València al menos desde 1375. Cabe recordar que la fecha de construcción de las cruces de término de València por el anónimo maestro de Sant Mateu era 1372. También que el limosnero real pagaba, en





Figs. 32, 33 - 34, 35 (pàg siguiente). Detalles de la base del retablo de la Trinidad de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.

1382, 110 sueldos a Aloy, *mestre d'images de València,* para su sustento.[26] La presencia de estos maestros estaría apoyada por su conocimiento cercano de notables obras atribuidas a ellos: la clave mayor de Sant Mateu repite la del ábside de la iglesia del Pino de Barcelona.

Entre los nuevos participantes del taller, y con la documentación que conocemos, se encuentran Domingo Pruñonosa como maestro de obras de las iglesias de Sant Mateu y Antoni Guarch como uno de los maestros de imágenes. Ambos parecen haber sido naturales de la zona y, de hecho, los apellidos son muy frecuentes, todavía hoy, en este ámbito.[27] El primero había finalizado la capilla mayor del convento de San Francisco de Morella y trabajaba en la iglesia arciprestal, donde se le puede atribuir un rosetón que repetiría en la de Sant Mateu. Desde 1373 construía también la iglesia de Ulldecona.[28] Respecto a Guarch se encuentra en 1379 en el obrador de la catedral de Tortosa proveniente de Sant Mateu labrando piezas de

26 ALTISENT, Agustí, 1969, nº 2, p. LXXXXI y p. 115. Ver apéndice documental, documento nº4.

27 Un Domingo Pruñonosa aparece en documentación diversa de Sant Mateu desde 1447. Pudo formarse con su suegro, el maestro de la catedral de Tortosa Bernat Dalguaire en el obrador de esta catedral. Después trabajaría como maestro en Morella, donde tuvo el arrebato que le llevó a asesinar a un fraile. Su presencia en Sant Mateu (documentado en 1379) dirigiendo la obra de la iglesia señala que estaba bajo la protección del poderoso maestre de Montesa y seguramente había alcanzado el perdón real.

28 Una lápida en la entrada de la iglesia dice: + *en: lay (any) : m (mil) ccc (tres-cents): lxxiii (setanta tres): fo (fou) :comecada (començada): la : esglesia: a: ii (dos) : de : maig e posa: la: pma (primera) : pedra : fraira (frare o fra): brg (Berenguer): de mopao (montpaó) ere (eren): jurats: en : gm (guillem) : prades en : thomas : albiol: fo (fou) maestre (mestre): do (domingo) : pruyonosa (prunyonosa*). Transcripción de Josep ALANYÁ.





escultura en la capilla de San Pedro. En el año 1382 es llamado nuevamente a la catedral de Tortosa, esta vez proveniente de València, para encargarle la maestría de la obra. También se cita como testigo en dos documentos firmados el 28 y el 30 de mayo de este mismo año en la casa de la orden de Montesa en València. En 1385 Gil Sánchez Muñoz, canónigo y prepósito de la catedral, le paga 1000 sueldos de los 5000 que se le adeudaban por su labor como *magister imaginum* en la capilla de Santa Ana.[29] Todas estas noticias hacen pensar en un maestro a considerar y en una segunda generación del taller de Sant Mateu relacionable con los talleres morellanos que veremos en el próximo capítulo.

29 La presencia de Antoni Guarch en València está documentada en agosto de 1382 gracias a las noticias suministradas por Victoria Almuni procedentes del archivo de la catedral de Tortosa. Es conocido el plano de la catedral de Tortosa en el que aparece su firma con la anotación "per a portar". El maestro va a esta última ciudad en agosto, desde València, donde estaba al menos desde junio. Por otra parte en València aparece firmando, como testigo, en dos documentos de la Curia de Montesa, en la casa de la orden en esta ciudad, los días 28 y 30 de Mayo de 1382. ALMUNI BALADA, Victoria, 2007; DÍAZ MANTECA, Eugenio, 1987, p. 286 y 298.
Respecto a la capilla de Santa Ana de la catedral de València: Gil Sánchez Muñoz y Liñán es quien financia la capilla. Tenía un antiguo tabernáculo y trabaja en ella Antoni Guarc (*magister imaginum*). El 14 de abril de 1385 el canónigo le paga 1.000 sous de los 5.000 en que se había estimado su trabajo. Ver MONTERO, Encarna, 2013, p. 436.



04

LOS TALLERES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. ESCULTORES Y ORFEBRES

Como vimos en el capítulo anterior, los proyectos escultóricos en territorio valenciano durante la segunda mitad del siglo XIV suponen un giro notable respecto a los realizados en época anterior. Las grandes obras monumentales impulsadas por importantes eclesiásticos, por la monarquía, o por la alta nobleza, como eran las grandes portadas de las iglesias de Morella o de València, o los sepulcros del Puig, o de la catedral de València, son sustituidas por las capillas sepulcrales promovidas generalmente por mercaderes. En realidad casi todos los retablos de Sant Mateu analizados en el anterior capítulo estaban destinados a capillas funerarias instituidas por comerciantes enriquecidos. Como sucedía en Sant Mateu también en Morella, en València o en Segorbe pueden verse los mismos fenómenos. Al cambiar la entidad de la obra, cambia también el tipo de taller. A los grandes talleres de Morella y València, especialmente a este último, le suceden talleres menores con maestros que se intercambian según el tipo y la situación de la obra. El saber hacer del taller del obispo Gastó parece haber sido la escuela de la escultura valenciana hasta finales del siglo XIV, pero los estilemas van variando según los diferentes talleres que se recomponen.



Fig. 2. Clave de bóveda de la sala llamada del reloj de la torre campanario de la iglesia arciprestal de Sant Mateu.

El relato escultórico de la segunda mitad del siglo XIV en València es, en cierta medida, una historia de espacios funerarios. Pero, a la vez, lo es de un oficio emergente: el del orfebre. Como ha señalado François Bucher en esta época muchos objetos y diseños muestran como la teoría del diseño aplicada a los pequeños objetos es idéntica a la usada en estructuras mucho mayores. Los contratos muestran como los límites entre la metalistería, la carpintería, la escultura y la arquitectura es extremadamente fluida. Las invenciones estilísticas eran desarrolladas en obras pequeñas y transferidas a otras mayores. Eventualmente la tendencia morfológica realizada en pequeños objetos hizo que estos llegaran a ser tan sofisticados que no pudieran transformarse en edificios. Estos objetos, por una extraña inversión se convirtieron en meros refugios de micro arquitectura o, en nuestro caso, de micro escultura.[1] Con frecuencia el oficio de orfebre acaba confundiéndose con el de escultor y el de arquitecto.

Fig. 1. Detalle de la imagen de Ntra. Sra. de la Providencia. Cofradía de Santa María de la Seo y antiguo hospital de pobres sacerdotes, de València. Fotografía: A. Zaragozá.

1 BUCHER, François, 1976, p. 71-89.





Fig. 3. Portada de las Vírgenes de la iglesia arciprestal de Morella. Levantamiento escaner laser de estado actual por Vicente Dualde.

Fig. 4. Santa Úrsula sedente, vista frontal. Portada de las Vírgenes de la iglesia arciprestal de Morella.

Al tratar este episodio de obras de pequeño formato las ordenamos por poblaciones: Morella, Segorbe y València. En Morella trataremos la portada de las Vírgenes y la capilla de San Vicente y San Lorenzo; en Segorbe la Capilla del Salvador. En València, el sepulcro de Arnau de Valeriola y el de los Boil, la portada con San Pedro del Museo de BB. AA. y el claustro de Santo Domingo. Por último haremos un rápido repaso a la platería y a la esmaltería como modelos escultóricos.

MORELLA Y VALÈNCIA: EL TALLER DE LA PORTADA DE LAS VÍRGENES Y LAS IMÁGENES DE LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SEO DE VALÈNCIA

En la misma fachada sur de la iglesia arciprestal de Morella, donde se sitúa la portada de los apóstoles y frente al antiguo cementerio, se localiza la llamada portada de las Vírgenes. Cuatro arquivoltas apuntadas, rematadas por un gablete equilátero, flanqueadas por pináculos, acogen once imágenes de otras tantas vírgenes. Diez de ellas quedan apeadas sobre ménsulas figuradas y protegidas por elaborados tabernáculos o doseles. El tímpano se resuelve con labor de claraboya, al igual que el rosetón en el neto del gablete. Apoyándose en las tracerías se sitúa la imagen de Santa Úrsula sedente. Los pináculos son de planta poligonal y están rematados por un florón. A partir de esta convencional composición se desarrolla un original vocabulario que hace sorprendentemente novedosa esta portada. Lamentablemente debe señalarse el mal estado de la portada en general y especialmente de las imágenes más externas. Algunas de las esculturas han perdido sus cabezas originales (custodiadas ahora en el Museo parroquial) siendo sustituidas por otras claramente impropias.[2]

2 Pueden verse fotos antiguas con las cabezas originales.



Fig. 5. Santa Úrsula sedente, vista cercana lateral. Portada de las Vírgenes de la iglesia arciprestal de Morella. Fotografía: C. Martínez

En realidad la portada sigue una intención de conjunto, en la que no es separable la arquitectura y la escultura. Es una fachada retablo de entrada al lugar sagrado, que está en función de un programa iconográfico muy determinado: La representación de Santa Úrsula y de las diez compañeras vírgenes y mártires. Todas ellas portan coronas de flores conforme a la imagen bíblica, *Yo soy la rosa de Sarón, el lirio de los valles. Como el lirio entre los espinos, así es mi amada entre las doncellas*. Cabe recordar que la rosa es asociada a la Virgen María y el lirio es símbolo de la castidad, de la inocencia, de la pureza y de la piedad.[3] La flora tradicional de la arquitectura y escultura gótica se transforman. Los doseles o tabernáculos que cubren las imágenes mantienen los micro gabletes en los lados del polígono pero pierden los pináculos, o las torrecillas de las esquinas para acoger flores. Los pináculos dejan de rematar en las geométricas agujas de la flor del acanto para convertirse en un cesto de flores. Los *crochets* del gablete principal, tradicionalmente resuelto con ganchos de acanto idénticos, pasan a ser ramos de flores distintas entre sí. En conjunto, la portada se acerca a un jardín botánico, o mejor, a los jardines medievales pintados en los retablos o libros de horas. Las imágenes de las vírgenes identificadas como compañeras de Santa Úrsula por su número, se reconocen igualmente, por sus atributos, con otras más populares como las Santas Ágata, Cecilia, Inés, Lucía, Catalina, Cándida, Córdula, Apolonia, Tecla y Bárbara.[4] La imagen de Santa Úrsula, como princesa y ricamente ataviada está sentada, con un libro abierto sobre las rodillas. Luce un peinado adornado con sartas de perlas y flores y con anillos en todos los dedos de la mano izquierda. Las telas muestran los bordados y en los collares colgantes cuajados de joyas (Figs. 3-5).

Otra escultura de las mismas características, pero de desconocida localización, acaso proveniente del cercano convento de San Francisco, es una imagen de Santa Catalina de Alejandría.

3 *Yo soy la rosa de Sarón, el lirio de los valles*. Eclesiastés 2

4 ALANYÀ i ROIG, Josep, 2000.



Fig. 6. Nuestra Señora de la Providencia. Cofradía de Santa María de la Seo y hospital de pobres sacerdotes, de València.

Esta imagen porta una espada en la mano derecha y una rueda dentada rota con pinchos acerados, atributos que permiten identificar a la titular. La imagen vestida como dama tardo romana o bizantina, tiene la cabeza coronada y el cabello adornado con sartas de perlas y flores. Un largo collar o rosario se recoge en un gran medallón situado en el pecho. Este muestra las perforaciones en las que iría sujeto un añadido metálico, como para labor de orfebre, probable depositario de una reliquia. El carácter orientalizante de la imagen señala una interesante intención protoarqueológica (Fig. 7).

Las imágenes citadas, con sus vestidos cuajados de joyas y las coronas de perlas y de flores tienen un notable paralelo con las dos imágenes conservadas en la cofradía de Santa María de la Seo, o del Hospital de Pobres Sacerdotes, de València. Estas imágenes son la llamada de la Providencia, situada en el vestíbulo del edificio, y la que se encuentra en la portada de la iglesia (llamada popularmente del Milagro), cuyo original se custodia ahora en el Museo de la catedral de València. Afortunadamente estas esculturas, están mejor conservadas que las de Morella. Todas comparten idénticas facciones; la boca pequeña, las cejas aristadas y los ojos achinados. La equivalencia entre la imagen de Santa Catalina de Morella y las de Santa María de la Seo de València es tal que obliga a pensar en un contacto entre ambas maestrías (Figs. 1, 6 y 8).

Con todo, entre las dos imágenes de València hay diferencias que deben considerarse. La situada en la portada de la iglesia recayente a la calle del Trinquete de caballeros comparte la disposición, las facciones y los vestidos enjoyados de las imágenes de Morella. Pero la del interior del antiguo hospital se viste únicamente con una túnica y un rosario, es de alabastro, parece de mayor antigüedad, y sin duda es de otra mano. De hecho está resguardada en una hornacina en cuyo muro, revestido de elegante cerámica valenciana del siglo XVIII, se lee: *antiquisima titulo providentiae ssmae mariae virginis imago*. Considerando que el hospital fue fundado por el obispo Hugo de Fenollet en el último año de su pontificado (1348-1356) cabe pensar que sería realizada en su época o, más probablemente, a sus instancias por una manda.[5] De hecho comparte las facciones y el formato de la túnica con obras del taller de Sant Mateu, es decir con la continuación del saber hacer del taller del obispo Gastó. Por otra parte, la advocación de estas imágenes de València, que llevan el título de "Nuestra Señora de la Seo", es decir, la titular de la catedral de València, sugiere que este modelo podría ser la prestigiosa y desaparecida imagen del retablo mayor, de plata, de la catedral de València.[6]

5 CATALÁ GORGES, Miguel Ángel, 1983, p. 239-242.

6 La imagen antigua debía ser muy venerada ya que existe una copia antigua, ahora conservada sobre el retablo del trascoro. La perdida imagen de plata, obra del célebre orfebre Pere Bernés, fue realizada, junto con el retablo, entre 1365 y 1398, fue rescatada del incendio del retablo en 1469 e incorporada en el nuevo realizado por Piero da Pone en 1489-1506, ampliando el manto y con ello la dimensión de la imagen. Imágenes coetáneas de la Virgen con el Niño, en las que este lleva la pierna derecha desnuda, aparecen en la clave de la antigua iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Ayora (València) y en las ermitas de Nuestra Señora de Vallivana en Morella y de la Virgen de la Fuente en Castellfort (Castellón).





Fig. 7 y 8. Izquierda, imagen de Santa Catalina de Alejandría. Convento de San Francisco de Morella. Derecha, imagen de Nuestra Señora de la Seo del hospital de pobres sacerdotes. Museo de la catedral de València. Fotografías: izquierda, C. Martínez; derecha, P. Alcántara.

Por otra parte, el notable paralelo entre las facciones de la imagen de Santa Úrsula y los rostros femeninos de los clípeos de la base de las escenas del retablo de la Trinidad de la iglesia arciprestal de Sant Mateu permiten establecer relaciones entre ambos talleres. También podría establecerse el paralelo entre algunas de las figuras de las consolas que apean las vírgenes y el citado taller. Por ultimo, debe considerarse la evidencia de que la inacabada portada lateral de la iglesia de Sant Mateu se remata con una flora muy similar, o idéntica, a la de Morella.

Manuel Milián propuso la construcción de la portada de las Vírgenes en los años ochenta o noventa del siglo XIV, atribuyendo la maestría al inicio de la dinastía de los maestros orfebres e imagineros de Morella, Santalínea. Asimismo recordó que según la tradición Bernat Santalínea está sepultado en esta portada. La propuesta es razonable si nos atenemos a la moda del peinado de la época y la presencia de claraboyas similares en la capilla de San Pedro de la catedral de Tortosa, con la citada datación. Por otra parte, considerando el carácter enjoyado de las imágenes y la aplicación de orfebrería en la imagen de Santa Catalina (de hecho debe considerarse como una imagen relicario) hace pensar en la colaboración del orfebre y del escultor, si no son la misma persona. En este sentido cabe pensar en el famoso orfebre Bernat Santalínea realizando diseños y colaborando con el último eco o prolongación del taller de Sant Mateu. Debe recordarse que Bernat Santalínea comenzó en 1389 el *reliquiari*, ostensorio, de la iglesia de Santa María de Morella, colaborando con dos renombrados orfebres valencianos residentes en Morella, Tomas de Parets y Guillem Real. Acaso estos orfebres podrían ser el contacto con las citadas imágenes de Santa María de la Seo de València.[7]

7 Sobre Guillem Real, véase: MILIÁN BOIX, Manuel, 1968, p 351- 399.



Fig. 9. Escena del martirio de San Vicente, capilla de los Santos Lorenzo y Vicente, iglesia arciprestal de Morella. Fotografía anterior a 1936. Archivo Pascual, Morella.

Esta autoría puede seguirse por otra pista; a la portada de las Vírgenes puede asociarse la portada de la iglesia parroquial de Mosqueruela, ya en Teruel, pero próxima a Morella. La de Mosqueruela, más sencilla y menoscabada en su escultura, está formada por arquivoltas molduradas y apuntadas con similar geometría que la de Morella y flanqueada por pináculos del mismo tipo. En el tímpano había una imagen de la Virgen sedente con el niño entre ángeles, desaparecida en la guerra civil, cuya apariencia recuerda, según las fotografías, a la forma de hacer del taller de Sant Mateu.[8] Las obras de la iglesia, relacionables con la portada, según J. F. Casabona y E. Gargallo, se iniciaron en 1380 por el maestro morellano Guillem Cubells.[9] Por el pago del impuesto del morabetí sabemos que en 1397 residía en Morella, en la parroquia de Santa María, un *pedrapiquer* con este nombre. Por otra parte, es conocido el nombre de Tomás Cubells (1371-1399), orfebre, hijastro y colaborador del ya citado orfebre, Guillem Real, maestro y colaborador de Bernat Santalínea. Es posible que los nombres de pila se confundan documentalmente.[10] El hecho de que Cubells apareciera indistintamente como platero o como maestro de obras no es extraño, debe recordarse que el famoso escultor y orfebre Pere Moragues fue, un poco más tarde, maestro de obras de la catedral de Tortosa. También mosén Manuel Milián señaló repetidamente que en la documentación morellana se habla "…dels mestres argenters y capellers…", plateros y maestros de obra colaborando o compartiendo ambos oficios.

8 Hubo otro retablo de piedra, del mismo momento, en una capilla de la iglesia de Mosqueruela, también destrozado en la guerra, dado a conocer en el Catálogo Monumental de Teruel de J. Cabré en 1911, con una imagen del Salvador, dosel y bajorrelieves que remiten a los estilemas del taller de Sant Mateu. Otro elemento de Mosqueruela, ahora en el Instituto de Valencia de don Juan, que sugiere la misma maestría es el sepulcro de los Zaera. Éste fue realizado en 1363 para el priorato de Santa Ana, dependiente del monasterio de Benifassá.

9 CASABONA SEBASTIÁN, José F.; GARGALLO MONFORTE, Eduardo, 1999.

10 MILIÁN BOIX, Manuel, 1968, p.174.







MORELLA: LA CAPILLA DE LOS SANTOS LORENZO Y VICENTE

La capilla de San Lorenzo y San Vicente mártir está situada a los pies de la iglesia arciprestal, junto a la entrada por la puerta de las Vírgenes. Sin embargo, a pesar de su proximidad espacial y temporal es de diferente contextura arquitectónica, aunque no tanto escultórica. Está formada por un baldaquino abovedado con crucería avanzando hacia la nave. En los pilares se sitúan esculturas de bulto y en la entrada un arco con angreles y ángeles pinjantes quedando rematado por un gablete equilátero. La capilla fue transformada en el siglo XVII para permitir el acceso a una nueva capilla añadida a la iglesia, ahora dedicada a la eucaristía. Recientes estudios han permitido recomponer el retablo original y recuperar una interesante figura de león que indicaría la presencia de un sepulcro. De hecho, Fumanal y Montolío, que han estudiado esta capilla, ya apuntaron que los referentes de la misma habría que buscarlos en la arquitectura funeraria del momento.[11] Segura Barreda sitúa la obra en 1390, sin aportar noticia documental (Figs. 9 a 12).

El curiosísimo y fragmentado retablo de esta capilla es pieza rescatada por los citados investigadores reuniendo piezas dispersas a la que hemos añadido algún fragmento. El retablo está formado por cuatro calles, dos figuras y el banco. Las escenas muestran un fuerte carácter narrativo con numerosos personajes. Los fondos de las escenas son casi pictóricos al mostrar paisajes e interiores.

Fig. 10. Detalle de una escena del martirio de San Vicente, capilla de los Santos Lorenzo y Vicente.

Fig. 11. Imágenes de los Santos Lorenzo y Vicente, capilla de los Santos Lorenzo y Vicente, iglesia arciprestal de Morella. Anterior a 1936.

Fig. 12. Capilla de los Santos Lorenzo y Vicente, iglesia arciprestal de Morella.

11 FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David, 2003, p. 262-269.



Fig. 13. Bóveda de la Capilla del Salvador. Catedral de Segorbe.



Fig. 14. El obispo Ènnec de Vallterra ante la Virgen con el Niño y ángeles músicos. Capilla del Salvador. Catedral de Segorbe. Fotografía: C. Martínez.

La presencia del baldaquino avanzando hacia la nave, el carácter pictórico de las escenas del retablo, la variada flora que corre por las molduras, o la indumentaria severa y elegante de las estatuas parece remitir a claras influencias italianas, cosa nada extraña en el ambiente morellano. Por otra parte, las imágenes de los santos diáconos sonrientes recuerdan la disposición tipológica de la bien conocida escultura realizada de San Lorenzo por Jordi de Deu en Santa Coloma de Queralt (Tarragona). No obstante, en realidad, se retoman fórmulas del entorno próximo. De hecho, la escena del martirio de San Vicente muestra como los personajes mantienen paralelos con obras del taller de Sant Mateu; el tratamiento del militar que contempla a San Vicente en el muladar es idéntico a al Gargano del retablo San Miguel de Canet lo Roig. También, el tratamiento del mar y del barco, o la gestualidad, son similares a los bajorrelieves de la escena de la pesca milagrosa de la capilla de San Pedro en Tortosa realizados por Antoni Guarch. Las imágenes de bulto están resueltas con las mismas cabezas abultadas y bocas minúsculas que las vírgenes de la portada inmediata, aunque en este caso de considerable menor calidad. Una recomposición del taller de la portada de las Vírgenes con Guarch en el retablo parece una propuesta razonable.





Fig. 15. El obispo Ènnec de Vallterra ante el Salvador y ángeles en adoración. Capilla del Salvador. Catedral de Segorbe.

Fig. 16. El obispo Ènnec de Vallterra, con mitra y báculo.

SEGORBE: LA CAPILLA DEL SALVADOR

La capilla del Salvador de la catedral de Segorbe fue fundada por el obispo Iñigo de Vallterra Sánchez de Heredia. Íñigo, o Ènnec, de Vallterra fue nombrado obispo de Girona en el año 1362, de Segorbe y Albarracín en 1370 y arzobispo de Tarragona en 1380, falleció en 1407. La capilla está situada en una esquina del claustro catedralicio, es de planta trapezoidal y de notable altura. Se cubre con una curiosísima bóveda de rampante redondo, de nueve claves, formada con haces de terceletes repetidos, del tipo de las que se desarrollan en la arquitectura inglesa en el periodo llamado *decorated english*. Su construcción se ha fijado aproximadamente entre 1380 y 1401.[12] (Figs. 13 a 18).

La capilla parece haber sido fundada como un panteón familiar del obispo y es generosa en presencia de imágenes. En este sentido, la iconografía de la capilla ha merecido un riguroso e interesante estudio de F. Ruiz i Quesada y H. Borja Cortijo. Según estos autores las imágenes se ordenan conforme a un cuidado y elaborado programa que comparten las impostas de los nervios, las claves de la bóveda y el desaparecido retablo y que tendría como base la esperada salvación del fundador de la capilla. Los nervios de la bóveda parten desde ménsulas angulares historiadas. Muestran cuatro escenas dispuestas siempre sobre el escudo familiar. Según los autores citados "la ménsula que inicia la secuencia cronológica, la más compleja de interpretar, es la situada en el ángulo sudeste de la capilla. En ella aparece Ènnec de Vallterra a los pies de un alto dignatario de la Iglesia -ataviado con mitra y vestiduras de prelado- en actitud bendiciente y con la Biblia en la mano izquierda. Un acólito sostiene en sus manos la mitra de Ènnec y a su lado surge el báculo pontifical. Entre los testigos, la presencia de un ángel corrobora la transcendencia del momento que acaece, muy posiblemente aquel en el que Ènnec será mitrado, recibirá el báculo y la Biblia, de manos del obispo". En las cuatro restantes aparece el obispo junto a la Virgen con el Niño y ángeles músicos; junto al Salvador y ángeles en adoración; y en la escena del bautismo de Cristo.

12 RUIZ I QUESADA, Francesc; BORJA CORTIJO, Helios, 2015.



Fig. 17. Detalle de una figura marginal de la portada de la Capilla del Salvador. Catedral de Segorbe.

También reciben imágenes las claves de madera de la bóveda, que revisten a las de piedra y completan el programa iconográfico, y el arco de la portada de ingreso. En las claves menores aparecen los evangelistas y profetas. En la clave central el Salvador bendiciente. Existe un fragmento de una escultura de gran tamaño del desaparecido retablo mayor. Dentro de la capilla se conserva bajo un arcosolio el notable monumento funerario de los padres del obispo.[13] Únicamente falta por completo, si lo hubo, el sepulcro del fundador de la capilla.

Las imágenes del Salvador, de los evangelistas y de los profetas de las claves de la bóveda siguen, por su disposición, modelos pictóricos o de miniaturas. Sucede lo mismo con los animales e híbridos, como el mono y el hombre-caracol que se distribuyen entre los *crochets* del arco de la entrada. Modelos acordes con la elevada cultura del promotor de la capilla. Por el contrario, la composición de las impostas debe partir de diseños originales.

El sepulcro de los padres de Iñigo de Vallterra Sánchez de Heredia está formado por una urna, con la lápida de los yacentes dispuesta a una vertiente. Queda situado bajo un arcosolio formado por un arco angrelado rematado con *crochets* y macolla y flanqueado por los escudos familiares. El vaso o urna sepulcral descansa en tres leones y lleva una galería de arquillos conopiales trebolados alojando alternativamente escudos y dolientes. Los yacentes, dispuestos a una vertiente, van vestidos ella con manto y rosario y él con armadura de militar. Sobre los yacentes y en el muro posterior se dispone la escena del entierro y la de la *elevatio animae*.

Las arquitecturas de arquillos angrelados y trebolados, las composiciones de imágenes provenientes de la miniatura o de la orfebrería, las pequeñas figuras de ángeles con peinados abundantes y las figuras siempre sonrientes serían las características de un taller, al que puede llamarse provisionalmente del obispo Vallterra. Podría asociarse a este taller el sepulcro de Constanza Boil (del que se hablará más adelante). Respecto a las figuras humanas, cabe señalar que la forma de resolver los rostros y el tratamiento de paños se acerca a las obras conocidas de los primeros Llobet, que veremos en el próximo capítulo.

13 CORBALÁN DE CELIS, Juan, 1999.



Fig. 18. Yacentes del sepulcro de los padres del obispo Ènnec de Vallterra Sánchez de Heredia. Fotografía: C. Martínez.

VALÈNCIA: LA ESCULTURA ARQUITECTÓNICA DEL CLAUSTRO DE SANTO DOMINGO DE VALÈNCIA. URNAS FUNERARIAS

El antiguo convento de Predicadores de València fue el principal de la ciudad. El conjunto de construcciones que lo forman tiene una larga y compleja historia. El espacioso edificio se construyó, al igual que todos los conventos mendicantes, a medida que los donativos lo permitían. Las capillas y muchas dependencias se instituyeron, ampliaron o renovaron reiteradamente, sin un plan de conjunto. A partir del cambio de uso del convento, en el siglo XIX, las destrucciones, adaptaciones y restauraciones han sido abundantes. Todo ello hace que el antiguo convento dominico, al faltarle piezas esenciales y mostrar otras renovadas, sea un monumento de difícil lectura. El conjunto se muestra hoy día pulcramente cuidado, pero desconcertante por la superposición y el contraste de tan diferentes y descontextualizadas piezas.[14] El claustro, en su aspecto actual, fue comenzado a construir desde 1360 aproximadamente. A finales del siglo XIV seguían construyéndose capillas alrededor de él. Las pandas sur y oeste se construyeron hacia 1380.



Fig. 19. Urna funeraria de Constanza Boil. Colección y fotografía del Museo de Bellas Artes de València, procedente del convento de Santo Domingo de València.

14 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 1995, p. 114-129. VV.AA, 1991.

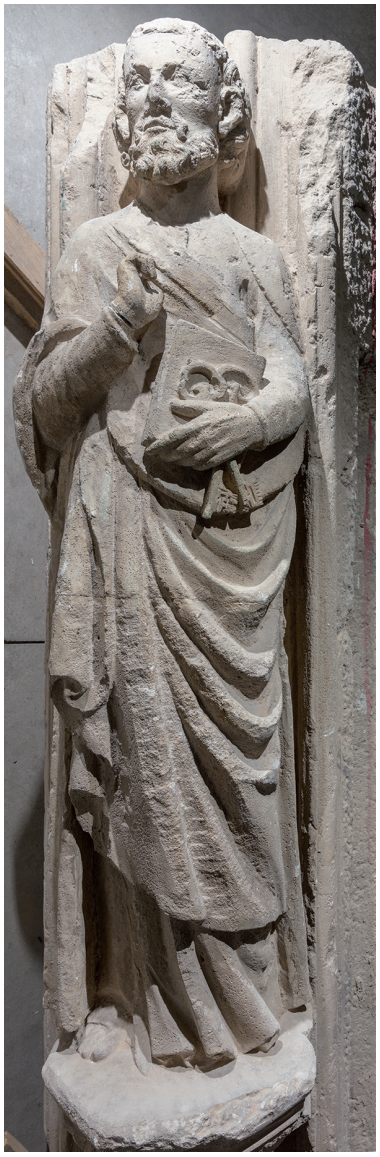


Fig. 20. Jamba de portada con San Pedro. Museo de BB. AA., procedente acaso del convento de San Francisco de València. Fotografía: C. Martínez.

Lamentablemente la documentación es muy fragmentaria. De algunas capillas conocemos los contratos y de las otras las noticias parciales suministradas por el erudito cronista del convento del siglo XVIII Fr. José Teixidor i Trilles.[15] Los temas decorativos son variados pero convencionales. Cuatro de las piedras clave de la panda sur, que llevan la señal heráldica de la familia Pertusa están compuestas con formas ya vistas en Morella y en Sant Mateu. En dos de ellas el escudo en losange de la familia descansa alternativamente en una rosa de hojas carnosas y en otra de hojas geométricas. En otra de las claves unos ángeles tenantes, similares a los del retablo de Canet, soportan el escudo heráldico. La cuarta clave está decorada con guirnaldas de hojas de acanto. Dato esencial en todas estas claves es que el perfil de las mismas está formado por un caveto decorado por rosas caninas de forma idéntica a las que adornan las claves de Sant Mateu, o los frentes del sepulcro de Arnau de Valeriola. Una clave repite esquemáticamente la célebre Anunciación de Simone Martini en marco polilobular. Otra un clásico Cristo varón de dolores en idéntico marco. Aunque muy estropeadas, hay algunas impostas de mayor interés en la panda oeste, como las de representaciones de dominicos, de una predicación desde el púlpito, o de ángeles músicos.

Procedentes del convento de Santo Domingo, se custodian en el museo de BB. AA. de València dos urnas funerarias; la de la familia Ferrer y la de Constanza Boil. Esta última está formada por una urna paralelepipédica apeada en dos figuras de león y rematada por una lápida piramidal y una cruz de piedra. En el frente de la urna se representa en relieve a la yacente con un manto con elaborados pliegues y un perrillo a los pies. En la lápida que cierra la urna se disponen los escudos familiares y la representación de la elevación del alma a los cielos. La similitud estilística de esta pieza con los yacentes del sepulcro Vallterra de Segorbe en el tratamiento de las figuras, en los elementos decorativos y de los leones que soportan las cajas permiten pensar en una maestría común.

VALÈNCIA: PORTADA DE IGLESIA CON SAN PEDRO Y SANTA CLARA

El Museo de Bellas Artes de València custodia la jamba derecha de una portada formada por dos arquivoltas y una escultura de San Pedro apeada en una imposta bajo la que se sitúa una imagen de Santa Clara. La jamba, en la que están incluidas las dos esculturas, está formada por una sola pieza de piedra caliza de 415x 46x 35 cm. de altura. La molduración de las arquivoltas es característica del siglo XIV y similar a las de la puerta de los apóstoles de la catedral de València. La imagen de San Pedro es identificable por el libro y las llaves. El peinado del apóstol está formado por potentes bucles de forma idéntica al característico de los apóstoles Juan, Pedro y Pablo de la citada portada de València. La túnica que viste es similar a la de San Pedro de la misma portada. La imagen de la imposta es femenina, lleva cubierto el cabello con un velo y se recoge con discreción el manto o hábito con la

15 TEIXIDOR i TRILLES, José, 1895.

mano derecha. La imagen se dispone sugiriendo el modo de atlante pero sin esfuerzo. Las facciones del rostro y la disposición se asemejan a dos divulgadas pinturas de Simone Martini. La forma como se recoge el manto es la de la conocida Virgen Anunciada. Las facciones del rostro son similares a las de Santa Clara especialmente la de la basílica inferior de Asís. Cabe recordar que la devoción a San Pedro y San Pablo se extendió con motivo del Cisma de Occidente. La portada podría estar formada con las imágenes de San Pedro y San Pablo en las jambas y San Francisco y Santa Clara a modo de atlantes sosteniendo la iglesia. Puede recordarse que la iglesia del desaparecido convento de San Francisco de València se reconstruía en 1366 a instancias de Berenguer de Codinats, mayordomo de Pedro el Ceremonioso. El peinado de San Pedro señala que nos encontramos con los ecos del taller del obispo Gastó.



Fig. 21. Jamba de portada con Santa Clara Museo de BB. AA., procedente acaso del convento de San Francisco de València.

VALÈNCIA: EL SEPULCRO DE ARNAU DE VALERIOLA

En el Museo de Bellas Artes de València se conservan la urna y la lápida de un sepulcro procedente de la capilla de Santa Lucía de la iglesia parroquial de Santa Catalina de València. Teodoro Llorente, que la vio en su lugar de origen, la describe de la siguiente forma: "En la capilla de Santa Lucía, del patronato de los Marqueses de Malferit, hay restos de una interesante urna sepulcral: la figura yacente, esculpida en piedra, de un caballero de luengas barbas, vestido con amplio ropón y estrechando sobre el pecho con ambas manos formidable montante; y un friso con figurillas funerales de relieve. La escultura corresponde al siglo xiv. Debe ser parte del sepulcro de Arnaldo de Valeriola, de dicha nobilísima casa, quien fundó dos beneficios en dicha capilla, y se dispuso se le enterrase en ella, por testamento de 1367".16

Arnau de Valeriola fue un importante banquero del siglo xiv, de origen familiar incierto, que dio origen a uno de los linajes de más alto reconocimiento social en València. El profesor García Marsilla ha descrito a Arnau de Valeriola como un gran financiero, un cambista, cuya *taula* fue un auténtico vértice de los intercambios de capital en el Mediterráneo occidental, señalando que no solo giraba letras de cambio de bancas privadas sino que incluso jugaba un papel destacado en los grandes movimientos de la política internacional.[17]

Del sepulcro nos ha llegado únicamente la urna y la lápida mortuoria. La urna es de piedra caliza blanquecina y conserva muchos restos de policromía. Es de forma paralelepipédica,

16 Considerando que Teodoro Llorente, a finales del siglo XIX vio el sepulcro en su lugar de origen y que Luís Tramoyeres (que era entonces el director del Museo) no la cita siquiera en su artículo de 1915, p. 15-23, cabe pensar que la pieza entraría en el Museo en la datación de su inventario. El sepulcro sería depositado en el Museo con motivo de la restauración de la iglesia en 1953, obra dirigida por el arquitecto Luís Gay Ramos. LLORENTE, Teodoro, 1887, vol I, p. 697-698.

17 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 1998, p. 467-470.







Fig. 22. Detalle de la escena del séquito del entierro del sepulcro de Arnau de Valeriola. Fotografía: M. Gamón.

Fig. 23. Sepulcro de Arnau de Valeriola. Museo de BB.AA. de València, procedente de la iglesia de Santa Catalina.

Fig. 24. Perrillo a los pies del sepulcro de Arnau de Valeriola.

vaciada por su interior. Mide 5 x 2 x 2,5 palmos de vara valenciana 1,13 x 0,45 x 0,56.[18] En el frente se representa la escena del entierro. Veintisiete figuras, ordenadas en dos planos figuran en esta escena. Van delante los hombres vestidos con amplio ropón, capillo y la cabeza cubierta; los frailes con capucha; las mujeres, los niños y las plañideras con velos. Por último hay cinco figuras femeninas, ricamente vestidas (al menos a las que se ve completa la vestimenta), con la cabeza descubierta, que sobresalen algo, por encima de la comitiva. Acaso estas figuras cuyos rostros parecen copiados de mármoles de la antigüedad, representan a las fallecidas de la familia que asisten, desde el mundo de los bienaventurados, al duelo. (Fig. 22).

En las paredes laterales de la urna hay sendos escudos insertos en cuadrifolios que muestran la señal del difunto: una flor de lis. El diseño del escudo flordelisado es idéntico al diseño de la moneda del florín de oro acuñado por Pedro el Ceremonioso (en la ceca de València entre otras) y que copiaba a su vez el diseño del florín de Florencia de 1340. Cabe recordar que el creador de los troqueles y cuños para el batimento de los florines valencianos fue el famoso platero Berthomeu Coscollá, que debía ser vecino del lugar de trabajo habitual del banquero.[19]

18 La correspondiente ficha del Museo de Bellas Artes de València indica: Ingreso; Inv. y Cat.: Garín, 1955, p. 63, nº 218-E Inv. Gral: 218.

19 Berthomeu Coscollá tenia su domicilio en la *argentería.* Véase CABANES PECOURT, Mª de los Desamparados, 2008, p. 95. García Marsilla 1998, señala que Arnau de Vilanova ejercería su trabajo en el *Carrer dels Cambis,* situado en este ámbito, aunque estaba domiciliado en la parroquia de San Juan.

La lápida sepulcral se dispone a modo de tapa inclinada de la urna con la figura yacente del difunto vestido con ropón talar con capillo, la cabeza barbada sobre un almohadón, las manos recogidas sobre la cintura, los pies sobre un entristecido perro, y espada al cinto. El almohadón y las botonaduras están realizadas con tal detalle que han hecho pensar que su escultor pudo ser un platero.[20] Cabe recordar que la *argentería* o barrio de los plateros pertenecía a esta parroquia, aquí tenían su capilla gremial y el famoso platero Pere Bernés estaba sepultado en otra capilla de la misma iglesia. (Figs. 23-25).

El interés historiográfico de este sepulcro no está únicamente en su presencia, si no también en que sería la cabeza de una serie de otra piezas, muy fragmentadas pero de interés, que señalarían la presencia en València de un taller de sepulcros de piedra en el último tercio del siglo XIV diferente del sepulcro Vallterra. Pueden citarse en este sentido un frente de lastra sepulcral del museo Fitzwilliam de Cambridge, considerado hasta ahora catalán y dado a conocer e identificado por el profesor Pere Beserán y unas cabezas de yacentes del Museo de la Ciudad, de la colección Martí Esteve, clasificadas hasta ahora como romanas.[21] (Fig. 26).

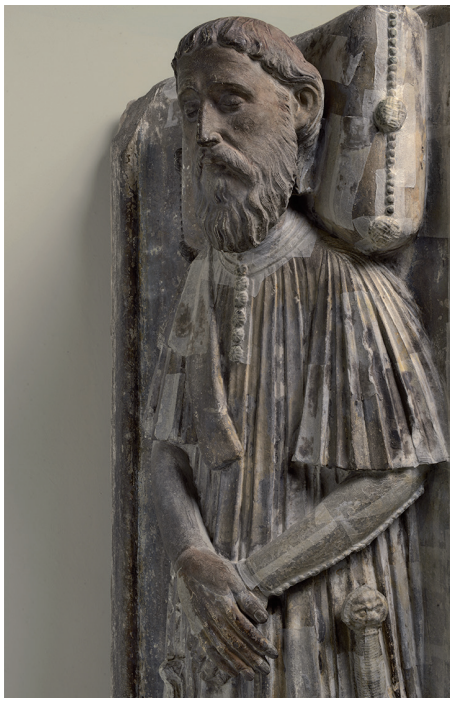


Fig. 25. Yacente del sepulcro de Arnau de Valeriola.

VALÈNCIA: EL PROBLEMA DEL SEPULCRO DE LOS BOIL

El atípico y bellísimo sepulcro de los Boil es, sin duda, un hito de la escultura medieval valenciana. El sepulcro está alojado en un arcosolio del lado del evangelio de la sala capitular del antiguo convento de Santo Domingo de València. Está flanqueado por dos pináculos que acogen pequeñas figuras dispuestas bajo doseles con figuras de caballeros con garnachas y frailes dominicos dolientes en los primeros niveles y ángeles en el último. Queda rematado por claraboyas dispuestas entre un arco apuntado que sugiere una forma conopial y otro rebajado con angreles con hojas de acanto en los netos. El espacio interior del arcosolio es de 152 cm. de anchura y acoge cinco niveles de paneles escultóricos. De abajo arriba y sobre unos leones se dispone una urna sepulcral con seis blasones cuartelados de castillos y toros propios de los Boil. Sobre este panel la escultura yacente de un caballero joven con espada entre las manos sobre el cuerpo y perrillo, mordiendo un hueso, a los pies. Junto a su cabeza se sitúa la imagen de un ángel doliente. El tercer nivel lo forman tres paneles consecutivos con escenas en bajorrelieve con la comitiva del entierro. Los caballeros llevan garnachas o *sacs*, el luto de la época; el escudero, a caballo, lleva el blasón invertido al modo de la ceremonia de "correr las armas" y hay presencia de plañideras. El cuarto nivel acoge la escultura de un caballero yacente con carácter patriarcal, con barba poblada y rizada simétricamente y perrillo a los pies. Parece vestir el hábito de Santo Domingo, lo que no impide llevar una impresionante espada y calzar elegantes borceguíes. Junto a la cabeza hay un ángel doliente similar al del registro inferior (acaso copia moderna del anterior). En el quinto nivel hay tres paneles con escenas de la celebración de la ceremonia religiosa del entierro. Además del sacerdote y ayudantes hay cantantes y plañideras. Por último en el neto superior se disponen tres escudos. El central cuartelado de castillos y toros genérico de los Boil, y los otros dos



Fig. 26. Cabeza de Cristo o de yacente. Colección Martí-Esteve. Museo de la Ciudad, València. Procedencia desconocida.

20 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 1998, p. 469.

21 BESERÁN i RAMÓN, Pere, 2014, p. 375.



Fig. 27 y 28. Escenas completas del duelo. Sepulcro de los Boil.
Fotografías: C. Martínez.



Fig. 29. Yacente del sepulcro de los Boil, convento de Santo Domingo de València. Fotografía: C. Martínez.

que según el erudito heraldista Caruana serían Diez-Boil y Vives-Boil. Estos dos últimos escudos se repiten en la base de los pináculos.

Todas las piezas del sepulcro son de piedra caliza blanquecina de grano fino. Tras la desamortización del convento de Santo Domingo el sepulcro de los Boil fue desmontado y desmembrado en 1865 yendo a parar la escultura del caballero joven y los bajorrelieves de la ceremonia religiosa del entierro al Museo Arqueológico Nacional de Madrid y la escultura del caballero de aire patriarcal, los bajorrelieves con la comitiva del duelo y la urna sepulcral blasonada al Museo de Antigüedades de València. El arcosolio debió quedar en su sitio. En los años cincuenta del siglo xx, a instancias del Capitán General Urrutia se reunieron nuevamente las piezas recomponiendo un conjunto en el que ya faltaba la urna del caballero de mayor edad y con añadidos no fáciles de distinguir [22]. Aunque carecemos de noticias fidedignas de archivo sobre su construcción, la calidad artística de las piezas y el interés heráldico de las mismas produjeron que el sepulcro suscitara interés desde antiguo. Disponemos de interesantes referencias y análisis, entre otros, del cronista Rafael Martín de Viciana (1564), del cronista del convento de dominicos Vicente Teixidor (1775), del cronista de la ciudad Vicente Boix (1867), y de los historiadores José Amador de los Ríos (1872), Teodoro Llorente (1889) y Luis Tramoyeres (1912), así como del citado José Caruana y Reig, 10º Barón de San Petrillo (1920).[23]

22 La dibuja en su artículo el Barón de San Petrillo, pero probablemente no llegó a existir. De hecho, en las fotografías del Museo Arqueológico Nacional aparece una copia de la valenciana.

23 VICIANA, Rafael Martín de, 1504. TEIXIDOR, Vicente, 1775. Ed. 1895. BOIX, Vicente, 1867. LLORENTE, Teodoro, 2 vols., 1887-1889. TRAMOYERES, Luis, 1912. AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1872, T.I, p. 234-255. CARUANA i REIG, José. Barón de San Petrillo, 1920.



Viciana y Teixidor se hacen eco de la vieja disputa y de los pleitos entre las diferentes ramas de la familia Boil, especialmente entre los señores de Manises y los señores de Bétera por su lugar de enterramiento, preguntándose sobre la personalidad de los constructores del sepulcro. El cronista Teixidor en su manuscrito recoge que "... este caballero [Don Ramón Boil, gobernador de València en época del rey de Aragón Martí I] es uno de los que están enterrados según dice Don Felipe Boil, señor de Manises, que vive este año 1616 … bajo este hay otro sepulcro con un caballero mozo … Y aunque no hay memoria que asegure quien fue este caballero mozo allí enterrado, puede que sea D. Ramón Boil, Virrey de Nápoles...". Tanto uno como otro personaje son figuras de clara notoriedad histórica. El primero, Ramón Boil fue gobernador de València en época de Martín I y murió asesinado por lances de amor en 1407. El segundo fue Virrey de Nápoles en época de Alfonso el Magnánimo y murió en 1458.

Por otra parte, Boix, Amador de los Ríos, Llorente y Tramoyeres dataron el sepulcro en el siglo XIV. Los titulares del mismo habrían sido Pere Boil fundador de la capilla y su hijo Felipe. El primero fue Pedro Boil y de Aragón, señor de Manises, *mestre racional* de València (1306-1320), consejero, mayordomo y tesorero (1302-1306) del rey Jaime II de Aragón, falleció en Cerdeña en 1323. Su hijo Felipe, segundo señor de Manises, falleció en 1348, datación que se le supuso a los sepulcros.

Más tarde José Caruana, barón de San Petrillo, en un detallado análisis se propuso demostrar lo señalado en el título de su ensayo: *El doble sepulcro de los Boil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y en el provincial de València, no es de los Señores de Manises*. Caruana, basándose exclusivamente en la heráldica y en las referencias aportadas en el manuscrito de Teixidor propuso su realización en dos momentos. Los sepulcros pertenecerían a la rama de los señores de Bétera (los citados por Teixidor), aunque cambió la identidad de los yacentes. Las sepulturas habrían sido realizadas a comienzos y mediados del siglo XV. No obstante, la imposibilidad de ajustar esta idea a las imágenes de la historia del arte y la ausencia de documentos de archivo dejó el discurso historiográfico en un callejón sin salida.[24]



Fig. 30. Yacente del sepulcro de los Boil, convento de Santo Domingo de València. Fotografía: C. Martínez.

24 Únicamente la profesora Francesca Español ha propuesto la atribución a Bartomeu de Robió aunque con salvedades. ESPAÑOL, Francesca, 1995, p. 135-142.





Fig. 31 y 32. Escena del *Correr las armas.* La fotografía de la izquierda muestra la policromía aparecida durante su restauración (2023). La fotografía de la derecha señala mejor la volumetría de las figuras.

Debe tenerse en consideración que el convento de Santo Domingo fue construido sobre terreno inundable. La sala capitular fue levantada entre 1310-1320 por Pere Boil y de Aragón, señor de Manises. La construcción tiene por tanto más de setecientos años de existencia. Durante la riada de 1957 la sala capitular quedó anegada bajo varios metros por las aguas y el barro arrastrados por el río Turia. Se ha estimado que riadas de estas características tienen una recurrencia de dos por siglo. El sepulcro de los Boil ha sufrido, por lo tanto, más de diez riadas similares a la de 1957 quedando, por tanto, en otras tantas ocasiones a merced de las destrucciones de las aguas y de los barrizales (y de las restauraciones posteriores).[25]

Afortunadamente las fotografías realizadas por primera vez con iluminación adecuada y alta definición permiten establecer paralelos y analogías. Los pináculos del arcosolio repiten el modelo de los construidos en los sepulcros Lauria en el monasterio de El Puig. Los *crochets* del arco superior que cierra el arcosolio, están resueltos con ganchos de acanto idénticos a los existentes en los gabletes del retablo de la Trinidad de Sant Mateu. Sucede lo mismo en los netos de los angreles del arco inferior. El vocabulario decorativo de los almohadones y de las espadas con cuadrifolios estrellados y roleos con hojas de acanto es similar al de la casulla del obispo Gastó. El hábito de dominico del caballero de carácter patriarcal está resuelto de forma idéntica a los hábitos de dominico de los retablos del taller de San Mateu. Por otra parte, los yacentes remiten a otros detalles que permiten ajustar las dataciones. El mechoncillo central del caballero de mayor edad es característico de la segunda mitad del siglo XIV; uno de los dolientes del sepulcro Vallterra de Segorbe lleva una barba similar a la de este mismo caballero. Los mismos paralelos cronológicos pueden establecerse con la

25 Entre 1321 y 1957 se registran 22 desbordamientos del Turia, 11 crecidas y 15 noticias de inundación sin referencia a la magnitud o alcance del acontecimiento. CARMONA, Pilar y OLMOS, Joan, 1994, p. 34-30 ALMELA Y VIVES, Francisco, 1957.





Fig. 33. Escena del duelo. Sepulcro de los Boil. La fotografía, anterior a la restauración de la policromía, muestra claramente la volumetría de la escultura.

Fig. 34. Detalle de los cantores con la policromía restaurada. Sepulcro de los Boil.

obra aceptada de Bertomeu de Robio y de Aloy de Montbray. La caída de los pliegues de las capas es similar a los de los personajes del retablo de la Trinidad y también del sepulcro de Arnau de Valeriola (1367). Cabe, por tanto, datar el sepulcro durante la segunda mitad del siglo XIV, posiblemente entre los años sesenta y ochenta.

Por otra parte, pueden apreciarse diferencias entre las esculturas de los yacentes y las de los bajorrelieves en cuanto al peinado y al estilo. Las primeras, especialmente el caballero de la barba poblada y rizada siguen las modas del siglo XIV, mientras los bajorrelieves con oficiantes con el pescuezo afeitado según la moda borgoñona y las plañideras completamente ocultas por capuchas son características de un episodio más tardío.[26] Realizado un análisis de la piedra durante la última restauración (2022) dio como resultado diferente procedencia de los yacentes y de los bajorrelieves.

Una hipótesis razonable, que aunara las formas artísticas y la heráldica, sería que los yacentes fueran Pere Boil "el antiguo", baile y capitán general de València, llamado por el rey Pedro el Ceremonioso, *cavaller sans paor,* el caballero sin miedo, defensor de València durante la guerra con Castilla, vinculador y señor de Boil y de Bétera. Este Pere Boil "el antiguo" fue amigo personal de San Vicente Ferrer, a quien nombró albacea testamentario. El caballero joven sería su heredero, Ramon Boil, "el gobernador" citado por Teixidor. O, acaso, el heredero anterior que premurió al padre. Pere Boil no murió hasta 1392, pero testó en 1383, a la vez que instituía un detalladísimo vínculo de la casa de los señores de Boil y Bétera. El peculiar sepulcro con dos yacentes y una sola urna tendría un claro sentido. En realidad el

26 Como referente cronológico puede recordarse que la elegancia de las imágenes no está distante de los bajorrelieves de la familia de los duques reales de Gandía en Cotalba, que en origen también provienen de otra capilla sepulcral.





Fig. 35. Sepulcro de los Boil, convento de Santo Domingo de València.

Fig. 36. Detalle de la ceremonia religiosa. Sepulcro de los Boil.

sepulcro, más allá de recoger los restos de dos personajes concretos, es también un monumento familiar y dinástico. Una de las claves de su permanencia ha sido que la heráldica del sepulcro señalaba el vínculo heráldico y lugar de enterramiento de los Boil señores de Bétera frente a la rama Boil -señores de Manises- enterrados en la parte de la epístola del capítulo.[27] El sepulcro monumental se habría realizado a la vez que se instituía el vínculo familiar, antes de la muerte de los promotores. Tampoco cabe descartar un primer sepulcro estuviera dispuesto sobre el pavimento y fuera recompuesto sobre el muro tras una riada del Turia. Esto último explicaría el carácter de amontonamiento de piezas en el arcosolio y la atípica situación de las plañideras junto a los oficiantes en lugar de cerrar el cortejo.

Por otra parte, los paralelos con los sepulcros Lauria en el monasterio del Puig, con el del obispo Gastó en la catedral de València y con el retablo de la Trinidad del taller de Sant Mateu remiten al taller del obispo Gastó y a su núcleo inicial; Pere de Guines y Aloy de Montbray. Cabe recordar que este último está documentado en València todavía en 1382. El sepulcro de los Boil cerraría el episodio iniciado en el Puig y en el taller de la catedral de València. En cualquier caso el carácter arcaizante del cortejo, copiando algunos gestos que aparecen en el monasterio mercedario parece superar los modelos convencionales.

27 Uno de los escudos que rematan el sepulcro (Diez-Vives) podía pertenecer a Catalina Diez esposa de Pere Boil "el antiguo" y madre de Ramón Boil. El otro podría tener similar carácter. De hecho, TEIXIDOR, Vicente, 1895, III, 49, dice que "estos escudos son de las mujeres con quien casaron los susodichos". En este caso desconocemos a la esposa del hijo que premurió al padre.



Fig. 37 . Escena de la resurrección. Cruz procesional de Traiguera. Bernat. Santalínea. Fotografía: Piró.

LA PLATERÍA Y LA ESMALTERÍA COMO MODELOS DE ESCULTURA

La escultura de mármol, de alabastro y de piedra no fue la única que existió en el siglo XIV. La escultura en plata repujada, generalmente prohibitiva por su coste, fue altamente considerada por la casa real, por los cabildos catedralicios que se lo podían permitir o por los santuarios que movían especialmente a devoción. El gran valor de la plata en aquella época hacía que las obras de los plateros tuvieran también utilidad como valor monetario. Con frecuencia estos objetos eran pignorados, fundidos y renovados. Es sabido como en mayo de 1364 entregaron la catedral e iglesias de València al rey Pedro el Ceremonioso un auténtico tesoro de orfebrería para auxiliarle en la guerra que sostenía contra Castilla. La tasación efectuada por el orfebre Pere Bernés alcanzó el peso de 537 marcos y 6 onzas (unos 123 kilogramos) evaluados en 3.729 libras, 5 sueldos y 7 dineros. Otro caso similar ocurrió, por las mismas fechas e idéntico motivo, con la orfebrería del célebre santuario de Nuestra Señora de Salas en Huesca. Una vez pasado el conflicto el monarca devolvió el peso en plata incautado en Salas en forma de retablo de plata. (Decisión que se tomaría curiosamente durante una estancia del rey en Sant Mateu).

La técnica del repujado es auténtica escultura ya que en primer lugar debe de realizarse la imagen, o el bajorrelieve, en madera y luego ajustar la plancha de plata a la misma para posteriormente dorarla o encarnarla. Las superficies esmaltadas pueden añadirle un especial atractivo. El que nos hayan llegado muy pocos retablos medievales de plata (en la Corona de Aragón únicamente el de la catedral de Gerona y el del santuario de Santa María de Salas) ha llevado a la idea de que eran piezas excepcionales y de pequeña dimensión. Sin embargo,



Fig. 38. Ángel, custodia de Traiguera. Bernat Santalínea.



Fig. 39. Imagen relicario de Virgen con el niño, de plata, segunda mitad s. XIV, catedral de València.

esto no fue siempre así. Podemos deducir las dimensiones y aspecto del retablo de plata de la catedral de València que se fabricó entre 1365 y 1398 mediante antiguas descripciones y comparaciones. Este retablo tendría una superficie de 14,6 metros cuadrados, es decir una superficie similar a los retablos de la Trinidad, o de San Miguel de Canet lo Roig. El retablo de plata de la catedral de València debió ser una pieza notable pero no la única. Diversas citas e inventarios dan noticia de hasta seis retablos realizados por Pere Bernés, todos ellos perdidos. Señala el prestigio de las piezas de orfebrería y de sus artífices el hecho de que la reina Leonor de Sicilia en su testamento especifique que ciertas piezas que lega fueron realizadas por Pere Bernés. También lo indica que este maestro firme, de forma ciertamente poco discreta, el retablo de la catedral de Gerona con la leyenda *Pere Bernés me feu,* Pere Bernés me hizo.

Lamentablemente es muy poco lo que con certeza nos ha llegado de la obra de Pere Bernés y de otros grandes orfebres como Berthomeu Coscollá de la celebrada platería y esmaltería valenciana trecentista. Los sellos secretos de los reyes de Aragón son las únicas piezas documentadas de estos plateros. Son piezas magníficas, poco divulgadas por haberse considerado un "arte menor". Deben señalarse los sellos de Pedro el Ceremonioso, Juan I y Martín I.

Al famoso orfebre Bernés podría atribuirse el diseño del escudo real de Pedro el Ceremonioso que actualmente se custodia en el Museo de Bellas Artes de València. El dibujo del escudo queda inclinado y lleva cuatro palos. El timbre lo forma un yelmo coronado; mantelete que cuelga, con una cruz paté curvilínea y fijada con punta aguzada; por cimera, un dragón naciente, alado. Los restos de color en la piedra apenas se aprecian. En los netos del escudo se representan roleos con aves. El diseño es preciso de líneas y de elegante trazo.[28]Aunque menos definido, el diseño del escudo con el yelmo coronado y dragón naciente aparece bien datado por primera vez en los sellos, o *flahones*, de Pedro el Ceremonioso realizados por Pere Bernés en 1344.[29] Considerando la temprana fecha de esta referencia, la calidad de la pieza, la fama del orfebre y su cercanía y estima por el rey, así como la técnica empleada en el escudo, con dibujo de líneas precisas, utilización del aguafuerte y rebajes para rellenos de materia pictórica o esmalte, cabe pensar en Bernés como autor del diseño del escudo. Abunda en esta propuesta la estrecha relación de la orfebrería con las armas del rey.[30] Otra pieza que podría derivar de un diseño de Bernés son las imágenes de la cofradía de Nuestra Señora de la Seo cuyo original sería de plata.

Copia de este diseño aparece en la poco más tardía clave del tramo de bóveda de los pies de la catedral de Orihuela. En este caso la clave se complementa, en las uniones de los nervios, con una solución inédita, los bustos de la familia real: El rey y la reina, que llevaban coronas metálicas, el heredero Joan y el infante Martín.

28 ZARAGOZÁ, Arturo, 2020.

29 Sobre Pere Bernés: SANCHIS SIVERA, José, 1924, p.7 y ss. SANCHIS SIVERA, José, 1922, p. 3-50. Sobre los sellos secretos de los reyes véase: SAGARRA i DE SISCAR, Ferrán de, 5 vols. (1916-1931). MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, 1995, p. 17-33.

30 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2020.



Fig. 40. Reverso del sello mayor o de *flahón* de Pedro el Ceremonioso, impronta de cera roja de 1363. Representa al titular cabalgando hacia la derecha, sobre un fondo de motivos vegetales. El monarca lleva yelmo cerrado con mantelete y la cimera del dragón alado,. La leyenda, interrumpida por los cascos del caballo, reza PETR(us) : DEI : GRA(tia) REX ARAGON(um) : VAL(e) NC(ie) : MAIORIC(arum): SARDIN(ie): ET : CORSICE | COMESQ(ue) : BARCH(i) N(one) : ROSSILIO(n)IS : ET: CERITAN(ie). Pere Bernés. Imagen SAGARRA i DE SISCAR, Ferrán. *Sigil·lografia catalana.*

De Berthomeu Coscollá no han llegado piezas documentadas. No obstante, de su relación con la escultura conocemos su informe negativo, realizado junto con el maestro de obras de la catedral de València Pere Balaguer, sobre la obra del trascoro realizada por el maestro Jaume Esteve. Conforme al dictamen la obra quedó paralizada en 1424.[31]

De Bernat Santalínea es sabido que fue patriarca de una larga dinastía de orfebres. Se piensa que nació hacia 1360/62. En 1389/94 realizó la célebre custodia de la iglesia de Santa María de Morella ayudado por los plateros valencianos Tomás de Parets y Guillem Real. En 1402, figura ausente de Morella, puesto que su madre es *detenidora* de sus bienes. Esta noticia coincide con el hecho de residir en València, junto con su hermano Bartomeu para diseñar y realizar la entrada del rey. A la vez, se le encarga también labrar la vajilla para el rey Martí con la que la ciudad obsequia al rey. Su prestigio queda señalado por la carta del rey Fernando de Antequera solicitando que acuda a Zaragoza para preparar la entrada de su coronación en 1414, o por la fabricación de los sellos del infante Alfonso. De la misma forma aparece en Peñíscola como *argentario* del Papa Luna.[32] Muere en 1437.

En otro orden de cosas su maestría se demuestra al recibir en Morella, como aprendiz, a Juan Durá, hijo de Bartolomé Durá, maestro de las obras de Sant Mateu. Conservamos, afortunadamente, obra documentada que permite dotarlo de personalidad artística. No es este el lugar para estudiarlo como orfebre, pero sí ver su capacidad de influir en el diseño de la escultura. En general se le atribuyen todas las piezas con punzón de Morella. Pieza extraordinaria por la calidad de sus imágenes es la cruz procesional de Traiguera, 1415-18, en la que algunos de sus elementos como la imagen de Dios Padre que la remata es un auténtico *modellino* en plata de la imagen que labró su hermano a tamaño del natural (Cap. 5º, figs. 45 y 46). En realidad recorrer su obra obliga a volver la mirada sobre muchos elementos escultóricos y arquitectónicos. Obras de su hermano como la pila del Papa Luna o la escalera del coro permiten ser leídas como objetos de orfebrería aumentados de tamaño.

31 SANCHIS SIVERA, José, 1909. SANCHIS SIVERA, José, 1924 p .3-29.

32 Bernat Santalínea, aparece como *argentario* en Peñíscola trabajando para el Papa Luna en 1414 y 1416, se cita el *segell d'argent que ha realitzat.* MILIÁN BOIX, Manuel, 1986.



05

EL GÓTICO INTERNACIONAL. EL PRIMER CUATROCIENTOS VALENCIANO

Los últimos años del siglo XIV y el primer tercio del siglo XV conforman una etapa particularmente interesante, variada y cosmopolita de la actividad artística medieval valenciana. Como consecuencia la renovación de la escultura valenciana es absoluta. Las empresas en este periodo, se caracterizan por un clima que se distingue por la versatilidad y la experimentación, donde no extraña que se produzca la interacción entre las diferentes artes visuales. Esta situación obliga a acudir a un contexto amplio para entenderla. Como es conocido, una muestra de la efervescencia artística que se produce en València en torno a 1400, refiriéndose a la pintura, es la llegada de artistas a València como el alemán Marçal de Sax, el flamenco Johan Utuvert, el aragonés Llorens Saragosá, el catalán Pere Nicolau, o el florentino Gherardo di Jacobo Starnina. Esta diversidad de orígenes explica por qué se ha considerado a València una de las ciudades claves de la pintura del gótico internacional, citada junto a otros territorios emergentes como Borgoña, Bohemia o Renania. En este sentido pueden apreciarse las características que mejor definen al llamado "gótico internacional": la movilidad, los viajes de artistas y de promotores entre diferentes centros. Respecto a la arquitectura pueden señalarse las innovaciones técnicas en la construcción. Cabe citar a este respecto la invención y rápida difusión de la bóveda tabicada aplicada a las plementerías de la bóveda de crucería, del yeso estructural, del empleo de nuevas geometrías en las bóvedas, o el pronto desarrollo de las grúas y medios auxiliares para la construcción.



Fig. 2. Techo de la sala dorada de la casa de la ciudad, València, ahora en el salón del Consulado de la Lonja. Ménsula con imagen monstruosa.

Las novedades en las maestrías y en las técnicas de la escultura seguirán similar camino. Algunas de estas proceden de los territorios del actual sur de Francia, como Perpiñán o Carcasona, de Cataluña o de Mallorca. De otras, podemos aventurar que proceden de zonas más alejadas como el norte de Francia o Alemania. Y en fechas algo más avanzadas de Italia. En algunos casos, conocemos las obras en las que trabajaron los escultores, en otros solo nos consta su presencia en València en una determinada fecha, como sucede con un tal Raimundo Fermi, imaginero de Carcasona que ordena procurador en 1406.[1]

Por otra parte, la documentación de archivo comienza a suministrar nombres de escultores, y en algún caso, cuando las obras no se han perdido, permite adscribir autorías razonables. Los escultores aparecen nombrados como *imaginaires* o *mestres de talla*. En algún caso, se definen también por el material con el que trabajaban; *fusters* o *piquers*, según utilicen la madera o la piedra. Sin embargo, muchas de las piezas realizadas solo pueden ser conocidas

Fig. 1. Techo de la sala dorada de la casa de la ciudad, València, ahora en el salón del Consulado de la Lonja. Detalle de las tablas con el escudo de la ciudad y *putti al giocco*. Fotografía: C. Martínez.

1 ARV, Guillem Mir, 2620, 12 de agosto de 1406. Ver apéndice documental, documento nº8.

por la documentación escrita, ya que no se han conservado, pero ésta es lo suficientemente explícita en algunos casos, para ofrecernos una idea de su calidad y características. La mayoría de los talleres están formados por dinastías familiares en las que es difícil separar los componentes. Muchas de ellas hunden sus raíces en el último tercio del siglo XIV y muchas obras carentes de autoría pueden ser de los comienzos de los talleres citados.

La primera de las alternativas que renueva los talleres locales es la recepción de un arte refinado y elegante que construye elaboradas pantallas de tracería y se recrea en la representación de indumentarias suntuosas; que confiere movimiento a los pliegues de las ropas; que tiende a la representación de los detalles cotidianos y anecdóticos y reproduce con precisión hojas y flores. En este grupo pueden destacarse maestros de formación europea como Pere Torregrosa y Enrich Alamany, u otros de referencias por descubrir como los Tosquella, los hermanos Esteve, o Francesc Sanç. Igualmente maestros que continúan las maestrías locales como los Vives, o los Llobet.

La segunda de las alternativas supone la aparición, de la mano del toscano Giuliano Nofri, de la escultura del *quattrocento* en València. Esta empresa se realiza de forma coetánea al desarrollo artístico florentino. La tercera de estas direcciones tiene nombre propio: Los hermanos morellanos, pero de referencias italianas, Bernat y Bertomeu Santalínea. Ambos habían iniciado su original trayectoria en el siglo anterior partiendo desde la orfebrería, pero en este siglo adquieren una dimensión clave para entender la escultura valenciana del cuatrocientos. Sus figuras van ligadas al desarrollo del arte efímero realizado en las entradas reales, las fiestas y los triunfos ciudadanos. De este arte perecedero subsistirán, no obstante, las técnicas de la escultura ligera y de la *pastiglia* ligada al bajorrelieve.

LA ESCULTURA DEL GÓTICO INTERNACIONAL

Pere Torregrosa

Reconocido indistintamente como imaginero y como maestro de obras, Pere Torregrosa es uno de los nombres más interesantes y significativos de la entrada en el nuevo siglo. A tenor del primer documento que lo cita cabe pensar que procede de València, ya que aparece en esta ciudad, como testigo, junto a Pere Llobet, en 1398.[2] Señalan el interés de su figura las noticias que conocemos de su relación con otros maestros de relieve, así como las obras realizadas, como maestro itinerante, en diversas ciudades de la Corona de Aragón. Su personalidad debe ponerse en relación con lo que se ha llamado la renovación del gótico final en la Península ibérica.[3]

2 26 de noviembre 1398, es testigo del acto de concordia con el cantero *Petrus Llobet* de las obras de la sepultura que se iba a hacer en el convento de predicadores en la capilla de Vicencio Bordelli que pinta Gerardo de Jacobi (Starnina) junto a Jacobo Stefani *lapicida*. COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; FRAMIS, Maite, 2005, p. 472-473.

3 IBÁÑEZ, Javier, 2011; RUIZ SOUZA, Juan Carlos; GARCÍA FLORES, Antonio, 2009.

En València parece haber sido un profesional muy considerado, con obra documentada en la catedral y en la casa de la ciudad. Trabajó tanto la talla de la madera como la labra de la piedra.

Después de la noticia de 1398, lo encontramos en Perpiñán el 14 de mayo de 1411, donde se cita como *magister operum lapidum civitatis Valencie,* readmitiendo de nuevo en su taller al picardo Pedro Jalopa o Gelopa, en un documento en el que firman como testigos e intercesores del joven, el escultor lorenés Rotli Gautier, el bruselés Johan de Lihó y el mallorquín Guillem Sagrera.[4] El documento se realizaba en función de que la justicia perseguía a Jalopa por haber abandonado prematuramente sus obligaciones. Debían trabajar en la zona desde 1408, porque desde esa fecha iniciaba su aprendizaje en el taller de Torregrosa el citado Jalopa con quien había tenido un desencuentro y a quien readmitía de nuevo por otros dos años. Posiblemente, se encontraban empeñados en unas obras, no definidas, que se realizaban en la catedral de San Juan de Perpiñán. Cabe recordar que Pedro Jalopa luego se convertirá en uno de los grandes maestros de la escultura gótica en tierras aragonesas y castellanas.[5] Nuevamente acompañado del joven Jalopa se les sitúa desde el 24 de mayo de 1411 en Barcelona donde cobran por la realización de trabajos en la capilla de San Severo del claustro de la catedral. Afortunadamente se conserva la clave de bóveda de piedra con San Severo, santo obispo barcelonés, de pie, bendiciendo a la vez que sujeta un libro, acompañado por dos clérigos arrodillados. Para J. Valero es una pieza de gran calidad, de las mejores claves que se conservan en el conjunto de la catedral y puede ser atribuida sin dudas a Pere Torregrosa, lo que nos proporciona noticia de su forma de hacer y de su valía como escultor.[6] Al menos se sabe que estuvo vinculado a la catedral de Barcelona hasta el 25 de enero de 1412, aunque se desconocen documentalmente otros posibles trabajos. El 2 de junio de 1414, Torregrosa aparece firmando un acuerdo para trabajar en la restauración del castillo de Cabrera para el jurisconsulto Esperandreu de Cardona.[7]



Fig. 3. Clave de bóveda de la capilla de San Severo, catedral de Barcelona. Catálogo Monumental de España. Provincia de Barcelona, 1947.

El 18 de diciembre de 1414 se encontraba en València y firmaba un contrato para la catedral.[8] En esta fecha ya se había desvinculado de Pedro Jalopa que iniciará su carrera en solitario en el castillo de Olite (Navarra) y después en Zaragoza y Daroca acompañando al prestigioso maestro Ysambart.[9] El encargo para la catedral consistía en la realización de la desaparecida capilla de San Juan Bautista, que debía seguir el modelo de la capilla de Santa Ana.[10] Esta última hemos podido identificarla con la sala que ahora se conoce como sacristía de los

4 PONSICH, Pierre, 1953.

5 IBÁÑEZ, Javier, 2011.

6 VALERO, Joan, 2010.

7 Ibídem.

8 SANCHIS SIVERA, José, 1909.

9 IBÁÑEZ, Javier, 2011.

10 La transcripción de Sanchis Sivera no está completa y falta una frase que da a entender que la capilla de Santa Ana no se realizó correctamente "*havent empero la dita capella de Santa Ana per special mostra e forma segons encara que per defalliment dels dits capitols se haja mesa fer e le sia tengut de fer*", por lo que el canónigo querría asegurarse de la calidad de su capilla. ACV, Luis Ferrer, 3676, 18 de diciembre de 1414. Ver apéndice documental, documento nº13.

Beneficiados de la catedral valenciana.[11] La capilla recaía al brazo del evangelio del crucero, pero su disposición cambió con la transformación academicista de la catedral, destruyéndose la entrada original. A la capilla se accede actualmente desde un pasillo que parte de la girola. Se trata de una pequeña capilla de planta cuadrada cubierta con una novedosa bóveda de cinco claves, sin nervios cruceros, y cuyos arcos parten de impostas con las imágenes del tetramorfos. Las claves, que son caladas, con decoraciones de trifolios ogivos en los terceletes y una estrella de ocho puntas en la central, muestran no solo lo delicado de la labra si no también el itinerario del taller. Las peculiares claves de los terceletes son idénticas a las de los terceletes del crucero de la catedral de Barcelona (lo que sugiere la misma autoría). La clave central amplía el tema de la bóveda de la propia capilla y repite el dibujo de una bóveda estrellada de nueve claves sin nervios diagonales, diseño de tradición centroeuropea y rarísimo hasta entonces en la península ibérica, propuesto de forma coetánea por el maestro Ysambart en Jerez de la Frontera.[12] La capilla de Santa Ana había sido fundada por un Gil Sánchez Muñoz, canónigo de la Seo de València, que muere en 1388, y como vimos Antoni Guarc había cobrado unas cantidades por trabajos realizados. En 1405 fue fundado un beneficio por otro Gil Sánchez Muñoz (1370-1447), homónimo y sobrino del anterior, al que cabe atribuir la renovación de la capilla. Este último fue arcipreste de Santa María de Teruel, chantre de la catedral de Girona, canónigo de la sede valenciana, pontífice con el nombre de Clemente VIII en Peñíscola y, tras su renuncia, obispo de Mallorca, entre otros cargos y destinos. Persona con amplios recursos económicos y conocimiento del entorno cultural y artístico aviñonés.[13]

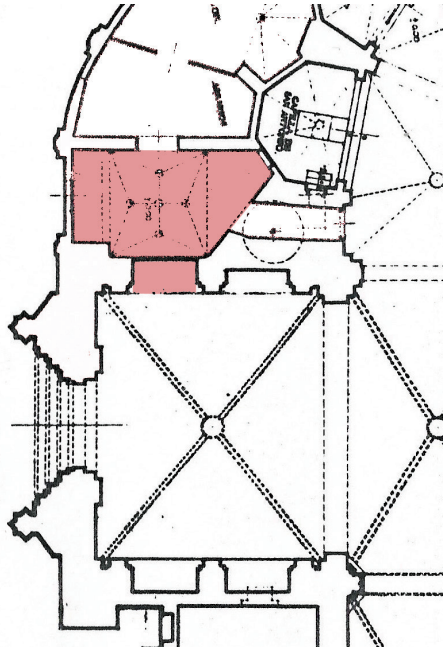
La también desaparecida capilla de San Juan Bautista, había sido encargada por el canónigo paborde Pere D'Artés (1379-1440), se situaba en el crucero de la epístola, junto a la puerta del Palau y debía seguir el modelo de la de Santa Ana.[14] Torregrosa es contratado en calidad de maestro de obra y de imaginería, por lo que le correspondía realizar una capilla con bóvedas de crucería y plementos de ladrillo tabicado, a la que se anteponía una pantalla de piedra calada con tracerías de claraboya sustentada por pilares con decoración de basas, pináculos, tabernáculos con imágenes, angreles con ángeles pinjantes y crestas con hojas, detalles conocidos gracias a la capitulación que publicó parcialmente Sanchis Sivera y a los pequeños restos aparecidos durante las últimas obras realizadas en la catedral. Estaríamos hablando por tanto de una estructura, parecida a la que poco más tarde se levantará en la capilla de los Corporales de Daroca, a partir de 1417, al modo de los *jubés* o pantallas desplegadas en

11 SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 12.

12 CARAMAZANA MALIA, David, 2020.

13 GARCÍA MIRALLES, M, 1954. NAVARRO ESPINACH, Germán; VILLANUEVA MORTE, Concepción, 2006-2008.

14 ACV, Luis Ferrer, 3573, fol. 214, 13 de junio de 1414, Toma de posesión de la pavordía, "*en la capella Sancti Johanni Batiste qui est ad latum capella Corporis Jeshus Christi et dicitur ipsam capellam vulgariter dels escrivans…promitte operare dictam capella et fare notabilem atquem pulchram sicut capella beate Anne sedis predicte operata per honorabile Egidium Sanchis Muñocis quondam legun doctorem egregium canonicum dicte sedis et pulchrioren etc si se potet, et fare novo antealtari Johannes Batiste antiqua et Sancti Petri ad vincula ornabo* (…)"







templos franceses. Creemos que también pudo tener mucha influencia en el primer encargo del trascoro de la catedral realizado en 21 de junio de 1415, donde se repiten muchos de los elementos decorativos.

El interesantísimo contrato indica que la capilla será de la altitud, amplitud y forma de la capilla de Santa Ana, a la que se tiene *per special mostra e forma*. El documento la describe con un frente ciego y otro calado, *formament orb* y *formament clar*; el primero rematado con un chaflán con angrelados, *un xamfront amb les cornetes revelades,* el segundo con un óculo, *membre redón*. Las claraboyas llevarán estrellas con angrelados y remate con arquillos. Habrá tabernáculos con imágenes y pináculos con fractales o hijuelas, *pinacles* y *filloles,* es decir pináculos maclados de cañas al modo centroeuropeo. Los pináculos subirán tanto como el nudo de la espiga para concordar con las claraboyas. Las plementerías serán tabicadas, *de rajola ab algeps,* y posteriormente jaharradas, *ab son reparament.* El plomo y el hierro necesario, más difícil de presupuestar, no corren a cuenta de Torregrosa. El documento sorprende por el extenso vocabulario, que incluye más de veinte términos técnicos nuevos. Hecho sin precedentes en la Corona de Aragón.

No obstante, ni Sanchis Sivera ni otros estudiosos que se habían ocupado después de este maestro habían comprobado que la capitulación se encontraba incompleta a falta de los testigos que nos ponen en conocimiento de los nombres de otros maestros del taller de Pere Torregrosa, insistiendo en el carácter internacional de la escultura en estos primeros años del siglo XV. Como testigos de la capitulación de la capilla de San Juan Bautista firman dos *mestres d'obra e imaginaires*, Johan de Reyns y Bertomeu Rivost.[15] Por sus apellidos, especialmente el primero, podemos pensar que se trata de maestros de origen francés, que quizá se sumaron al taller cuando Torregrosa estaba en Perpiñán. Resulta difícil seguir la pista a estos maestros, ya que del primero no tenemos más datos, y del segundo solo conocemos que continuó vinculado a la catedral de València, realizando labores de *entretallador*, y que

Fig. 4. Plano de localización de la antigua capilla de Santa Ana, catedral de València.

Fig. 5. Bóveda de la antigua capilla de Santa Ana, catedral de València.

Fig. 6. Clave polar de la antigua capilla de Santa Ana, catedral de València.

15 ACV, Luis Ferrer, 3676, 18 de diciembre de 1414.



Fig. 7. Ménsula de la antigua capilla de Santa Ana, catedral de València.



Fig. 8. Fragmento de ángel pinjante probablemente procedente de la capilla de San Juan Bautista de la catedral de València. Lapidario catedralicio.

en 1424 figuraba a la órdenes de Martí Llobet trabajando en la talla del remate calado de la torre del Micalet, hoy conocida solo por algunas imágenes de sus fragmentos de tracería.[16] El tiempo de construcción, más de un año y medio, y el elevadísimo precio de esta capilla, más de 475 libras, nos alerta de que sería una estructura extraordinaria. Realmente, el último pago se certificó el 12 de marzo de 1418 con lo que se dio esta obra por concluida.[17]

Para esta misma capilla, el entallador e *imaginaire* Jaime Spina (doc. 1412-1439)[18] realiza entre 1415 y 1418 el retablo que tomaba como modelos el de la capilla de Santa Ana, el de la Capilla de San Blas de la misma catedral, el del altar de la Virgen de la iglesia de la Trinidad[19] y para el que Jaume Mateu haría la pintura.[20] Al hacerse alusión a la *mostra* pintada y trazada en un papel, desconocemos las características de su diseño, pero presumiblemente estaría acorde a las decoraciones de la capilla, y entendemos que debía ser un retablo para albergar pintura. Este maestro había trabajado también en otros retablos que se mencionan con sus decoraciones de pináculos fractales o *fillolas* en la parte superior.[21]

16 ACV, Libro 1478, desde octubre de 1424.

17 Puede compararse el coste de la capilla, estipulado en 9.500 sueldos, frente a otra coetánea contratada por Pere Balaguer en la iglesia de San Juan del Hospital por 1.600 sueldos en 1416. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2000.

18 ACCV, Bertomeu Batalla, 11422, 31 de agosto de 1439, Spina ya ha fallecido y se elabora su inventario de bienes, donde figura su hijo homónimo que también fue carpintero.

19 SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 13 y ACV, notario: Lluis Ferrer, 2 de julio de 1415.

20 ACV, 3545, Jaume Pastor, 15 de diciembre de 1419.

21 SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 14 retablo de 14 de julio de 1418, para el apotecario Macià Martí.





Fig. 9. Ménsula de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Cotalba con el retrato de los duques de Gandía mostrando la señal del señorío. A la izquierda, representación de San Jerónimo en su estudio.

Fig. 10. Ménsula de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Cotalba con el escudo ducal entre *bestions*.

En general, sabemos que la mayor parte de los retablos ejecutados en esta época albergaban pintura, pero en algunas ocasiones encontramos también retablos con abundante decoración de trabajo escultórico en las casas con arquillos, *filloles* y espigas que ocasionalmente podían albergar alguna imagen escultórica en el centro, como el que realizara Vicent Serra para los conventuales de San Francisco en Sagunto en 1395, con una Virgen y el Niño, en el centro, de madera.[22] Otros retablos entregados por este maestro como el de la capilla de San Jaime de la Seo eran más bien muebles de madera para albergar pintura.[23] Aunque Jaume Spina también se encargó de la realización de alguna imagen de piedra como la de San Lorenzo en el portal de la Torre Nueva entre Serranos y la torre dels Catalans.[24]

Además de estas capillas tenemos noticias de Torregrosa trabajando, en la ciudad de València, tanto en calidad de maestro de obra de carpintería como de cantería. Sus últimas actuaciones conocidas consisten en trabajos para la casa de la ciudad en 1425, donde realiza las decoraciones de las jácenas del porche y en las ventanas de la sala del Consell, que se reconstruían tras el terrible incendio sufrido en este edificio.[25] También había trabajado en el portal de piedra de la sala Dorada de la casa de la ciudad.

Aunque carecemos de noticias documentales, pueden atribuírsele la escultura arquitectónica de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Cotalba y de la imposta con la historia de Aristóteles y Philis de la Almoina.

El Real Monasterio de San Jerónimo de Cotalba fue fundado en 1388 por Alfonso de Aragón «el Viejo» (1332-1412), duque de Gandía, conde de Ribagorza y de Denia, marqués de Villena, Condestable de Castilla, hijo del infante Pedro (que se retiró del mundo como franciscano) y nieto del rey Jaime II. La iglesia actual es el resultado de varias remodelaciones. La capilla mayor (que sería el tramo anterior a la capilla mayor actual), de planta cuadrada, inicialmente debió cubrirse con una bóveda de crucería ya que una clave de bóveda con el escudo de los duques reales está reutilizada, a modo de emblema, sobre la entrada del monasterio. Cuatro capillas menores se alojan entre los contrafuertes en torno al espacio central. Este lugar iría destinado a panteón de la familia ducal. Las impostas pétreas de estas capillas fueron

22 ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo, 2008, p. 390.

23 ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo, 2008, p. 481-485.

24 ALIAGA, Joan, TOLOSA, Lluisa, COMPANY, Ximo, 2008, p. 501, 23 de septiembre de 1400, se le reconoce como *mestre de fer ymatgens.*

25 TRAMOYERES, Luis, 1917.





Fig. 11. Ménsula de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Cotalba con el retrato de la familia ducal. En el centro de la misma los duques muestran la señal del señorío. A la izquierda, el hijo y heredero, con un perro, mostrando fidelidad.

Fig. 12. Misma ménsula de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Cotalba con el retrato de la familia ducal. En el centro de la misma los duques muestran la señal del señorío. A la derecha, las hijas mayores y la menor con el aya instruyéndola con un libro.

reutilizadas a finales del mismo siglo, por los nuevos duques de la familia Borja para la construcción del coro alto. Aun estando fuera de su lugar, descontextualizadas, embadurnadas de cal y mal iluminadas, estas impostas conforman un extraordinario y olvidado conjunto escultórico del máximo interés y excelencia. En una de ellas aparece un retrato de familia, en cuyo frente se sitúan los duques flanqueando la señal heráldica del ducado. Situado a la izquierda del duque, se localiza el heredero, Alfonso el joven, junto a un perrillo que señala fidelidad. A la derecha de la madre las tres hijas, Juana, Leonor (con sus dotes de casadas) y la menor, Violante, con un ama instruyéndola con un libro (iba destinada para abadesa de Santa Clara). En otra de las impostas aparecen los duques con San Jerónimo en su estudio y, únicamente, con su hija menor. En otras hay ángeles, figuras híbridas, fitomorfas y otras de difícil interpretación. Sorprende la elegancia del calzado y de las vestiduras, cosa que corresponde con las noticias documentales que nos informan del sabido gusto del duque por la indumentaria, para lo que mantenía dos sastres, uno alemán y otro francés.[26] En cualquier caso, la apariencia de armonía familiar era falsa, hasta el punto de que las desavenencias familiares hacen imposible retardar las imágenes más allá de 1404.[27] En este caso, sería una obra temprana, anterior a su marcha a Perpiñán.

La atribución de este conjunto al taller de Pere Torregrosa viene sugerido por varios paralelos: Las impostas tienen idéntica molduración, tipo de labra y semejanzas con las de la capilla de Santa Ana de la catedral de València; la viveza y naturalidad de las imágenes puede enfrentarse sin demérito a las obras conocidas de Pere Jalopa; la elegancia de la indumentaria es similar a la de la clave de San Severo de la catedral de Barcelona; por último, durante una reciente excavación apareció el resto de un remate de tracería de una forma conopial atravesada horizontalmente, al modo de las de la citada capilla de Daroca. Por otra parte el duque tenía una estrecha relación con la catedral de València, era hermano del obispo y subvencionaba la obra del coro. No sería extraño que un maestro de la catedral trabajara en Cotalba.

26 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2010.

27 CASTILLO SAINZ, Jaume, 1999.





Fig. 13 y 14. Aristóteles haciendo de cabalgadura a la cortesana Philis, mientras Alejandro, desde su palacio observa divertido la escena. Ménsula procedente de la Almoina. Museo de la ciudad de València. A la izquierda volumetría de la escultura obtenida mediante escáner 3D, a la derecha fotografía mostrando los restos de policromía.

Las mismas características que el conjunto de Cotalba tiene una imposta rescatada en las excavaciones de la plaza de la Almoina. La pieza representa a Aristóteles haciendo de cabalgadura a la cortesana Philis, mientras Alejandro, desde su palacio observa divertido la escena, según la conocida historia moralizante medieval. Cabe recordar que la casa de la Almoina acogió la escuela catedralicia de teología desde 1345. Nuevamente el carácter descriptivo y elegante remiten a las obras citadas.

El Maestro Enric Alemany

El monumental Portal de Serranos (1392-1399) a pesar de las numerosas intervenciones de restauración y reconstrucción en sus elementos esculpidos, mantiene algunas piezas de interés en sus tracerías caladas, en claves y ménsulas, en escudos y divisas.[28] Todas ellas se atribuían al maestro Pere Balaguer quien dirigió personalmente la construcción, realizó un viaje para ver los posibles modelos de las torres, trazó los elementos arquitectónicos o eligió los materiales de construcción.[29] Junto a esta concepción original de la obra, se le atribuyen las labores escultóricas de las que se pensaba que se había ocupado personalmente. También se conocía la intervención de algunos de los más importantes artistas en la València del momento, especialmente del pintor alemán Marçal de Sax quien el 11 de abril de 1394 había cobrado por diseñar el escudo real y los ángeles portantes de las armas de la ciudad que se iban a colocar sobre la puerta principal.[30] Hasta ahora se desconocía la presencia de quién consideramos el escultor principal de la Puerta y que no se había mencionado nunca en la bibliografía en relación con València, el maestro Enrich Alemany. Este maestro comienza a

28 CERVERA, Francisco y MILETO, Camila, 2003.

29 SERRA, Amadeo y MIQUEL, Matilde, 2005.

30 SERRA, Amadeo, en CERVERA, Francisco y MILETO, Camila, 2003, p. 11-26, consideraba que Pere Balaguer se ocupó personalmente de estas esculturas tal y como lo había hecho también en otras obras. Al tiempo recogía los datos documentales precisos sobre los pagos a Marçal de Sax y a Pere Nicolau, por trabajos de diseños y policromía.

trabajar precisamente el 13 de abril del año 1394, cobrando incluso más que el propio Pere Balaguer.[31] Mientras en ese año a Pere Balaguer le había aumentado el salario inicial diario que era de cuatro sueldos y medio a cinco, al maestro Enrich le pagaban cinco sueldos y seis dineros, un salario altísimo, en comparación con el resto de contratados en esta obra, y signo inequívoco de su consideración profesional. Alemany se encargará de esculpir el timbre real, y los ángeles que sustentaban los escudos de la ciudad. Aunque en agosto de ese mismo año todas estas esculturas ya estaban colocadas, el maestro Enrich Alemany continuó vinculado a la obra durante el resto del año de 1395 y hasta junio de 1396, en que se documenta la terminación de todo el frente del portal con sus tracerías caladas y los soportes troncopiramidales de la barbacana que tienen también decoración figurativa.[32] Durante algún tiempo compartió los trabajos escultóricos con otro conocido de la escultura valenciana, el maestro Johan Llobet,[33] al que tampoco se había vinculado nunca con la obra de las Torres de Serranos.

En este punto, podemos preguntarnos sobre la figura de este maestro y su posible identificación con el mismo Enrich Alemany que unos años antes estaba trabajando en las catedrales de Barcelona y Mallorca. Forma parte de un conjunto de maestros itinerantes que recorren la Corona de Aragón empeñados en labores escultóricas de distinto calado. En 1389, se documenta a un Rich Alemany realizando decoraciones esculpidas en una ventana de la capilla de San Clemente del claustro de la Seo barcelonesa.[34] En Mallorca se encuentra al menos desde julio de 1393 hasta marzo de 1394, trabajando en el conocido como Portal del Mirador en la fachada meridional de la catedral. En esta obra, bajo la dirección de Pere Morey trabaja junto al escultor Johan de Valenciennes. A Alemany se le atribuyen las piezas decorativas de carácter arquitectónico y fitomórfico: doseletes y capiteles de las hornacinas que acogen el apostolado, doseletes de las arquivoltas, tabernáculo y molduras del tímpano del portal. Los elementos figurativos de este periodo son obra de Valenciennes, aunque la terminación del Portal se retrasa y también intervendrán otros artistas como Pere de Sant Johan, Antoni Canet o Guillem Sagrera.[35] Su presencia en Mallorca concluye justo un mes antes de encontrarse en València, y desde esa fecha, desaparecía de la documentación. Es en ese momento, quizá conocedor de la demanda de un maestro encargado de la labor escultórica de elementos decorativos arquitectónicos para el Portal de Serranos, cuando acude a la ciudad de València. Esta relación con Mallorca también explicaría la presencia durante unos días de 1396 en las Torres de Serranos de Llorens Tosquella, hijo del maestro homónimo, que finalmente se quedará en Mallorca haciendo el retablo mayor de la catedral. [36]

31 AMV, d3-6, desde el 13 de abril hasta el 3 de octubre de 1394, mestre Anrich y más adelante, Anrich Alamany, AMV, d3-7, desde el 1 de marzo de 1395 al 23 de junio, y del 28 de julio hasta el final del año, prácticamente sin interrupción. En AMV, d3-8, a partir del 20 de marzo de 1396 hasta el 3 de junio, y el 18 de noviembre.

32 AMV, d3-8, 12 de junio de 1396, se celebra la terminación del *enfront* del Portal.

33 A Johan Llobet no se le había relacionado nunca con el Portal de Serranos, y aparece documentado en muchas ocasiones, desde que en marzo de 1394 fuera el que proporcionara la piedra para el timbre del Rey que esculpiría Enrich. AMV, d3-6, fol. CXII rº, 14 de marzo de 1394, "*compri den Johan Lobet ymaginaire dos peces de pedra per fer lo timbre del senyor Rey sobre lo portal*". En AMV; d3-7 desde el 18 de septiembre de 1395 y en d3-8, algunos días desde marzo de 1396.

34 TERÉS, Rosa, 1993, DURLIAT, Marcel, 1960, p. 251.

35 CPA, 2002-2005.

36 AMV, D3-8, Junto a Anrich Alemany, Llorens Tosquella entre 28 de julio y 12 de agosto de 1396.

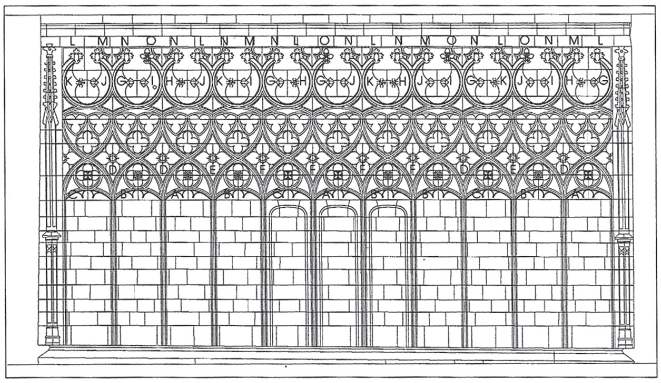




Fig. 15. Celosía de tracería ciega en el frente norte de las torres de Serranos. F. Cervera; C. Mileto.

Fig. 16. Soportes tronco piramidales de la barbacana de las torres de Serranos.

Existe una afinidad estilística notable entre lo realizado por Alemany en Mallorca y el frente de las torres de Serranos, que conocemos a través de correctas reconstrucciones de fines del siglo XIX y principios del XX ejecutadas por José Aixà. Los elementos figurativos esculpidos por Enrich Alemany, como el escudo principal y los ángeles tenantes sosteniendo los escudos de la ciudad, son réplicas de José Aixà de 1901. Esta intervención dificulta su análisis estilístico, aunque sabemos que el intento de Aixà fue el de reproducir fielmente los deteriorados modelos. A Alemany también podemos atribuirle la tracería calada enmarcada por unos estilizados pináculos y quizá los soportes en forma de enormes ménsulas que sustentaban la barbacana con pequeñas figuras esculpidas, un conjunto que también fue prácticamente sustituido entre 1893 y 1901 por el mismo escultor. Queremos pues destacar la labor de Alemany en esta fina obra de tracería que constituye uno de los sellos distintivos del Portal de Serranos, y un elemento innovador en el comienzo del nuevo siglo xv. También podemos señalar que aparecen, por primera vez en València, profetas con filacterias, frisos de flores diversas, o pequeños monstruos.

Los Tosquella y el coro de la catedral

Entre los maestros que forman parte del nutrido grupo de escultores en la transición al siglo xv y que entran dentro de la nueva estética de lo que se ha convenido en llamar el gótico internacional, se encuentran Bernat y Francesc Tosquella, padre e hijo, quizás emparentados con un Llorens Tosquella, que trabajaba en Mallorca en 1368-69, y cuyo hijo homónimo, permanece en la ciudad ejecutando el retablo mayor de la catedral de Palma, como hemos indicado.

Su principal obra en València es el perdido coro de la catedral sustituido a fines del siglo xvi por un coro lígneo que seguía el modelo escurialense y que también fue desmontado, conocido por fotografías y del que se conservan algunos restos. Del coro gótico sin embargo, no hay más referencias que algunos datos documentales y el hecho de que sirviera como modelo para otros coros. Encargo del año 1384, se dilató en el tiempo, pues ambos escultores se enredaron en otras obras y tardaron en cumplir con los plazos estipulados, aún así se puede dar por totalmente

concluido hacia 1395. Era una ambiciosa obra formada por la silla episcopal y dos filas de asientos, alta y baja que ocuparon dos tramos de arcadas en el centro de la catedral, con un coste de más de 5000 florines. Estaba hecho en madera de nogal, naranja y pino y sirvió como modelo para el coro de la catedral de Segorbe (1480)[37] y el de la iglesia de Santa Catalina de Alzira (1484)[38]. Los Tosquella se debieron especializar en sillerías de coro, pues también contrataron la que hubo en la capilla de San Martín de la cartuja de Valldecrist[39] y en la iglesia del convento del Carmen.[40] Los coros medievales no han llegado hasta nosotros, pero debieron ser más numerosos de lo que hasta ahora se había sospechado. A estos mencionados de la catedral, Alzira, Valldecrist, el Carmen o Segorbe, podemos añadir el que se concertó para la cartuja de Portaceli en 1417[41] con el carpintero y entallador Jacobus Spina, del que conocemos además su participación en otras obras como la entrada del rey Ferrán de Antequera, que trataremos más adelante o de retablos, como el ya mencionado para la capilla de San Juan Bautista de la catedral y otros[42]. O el coro más tardío realizado por Gracia Ruvio en 1468 en el convento de Santo Domingo de Xàtiva.[43] La única sillería de coro de la que conocemos su aspecto es la del coro del convento de Santo Domingo de València, representada en el libro de horas de Alfonso el Magnánimo, obra de Lleonard Crespí de 1443.

Francesc Tosquella también trabajó como escultor para el Real de València tallando los ángeles que sustentaban los escudos reales de la denominada *Cambra del Angels*, habitación principal en una de las grandes torres del palacio del Real, que a partir de entonces mudó su nombre, ya que antes se conocía como *cambra dels Tints*.[44] Estas ménsulas recibían los

37 ACCV, Lluis Masquefá jr, 18560, 9 de agosto de 1480, "(…) *les cadires principals ab ses cubertes o tabernacles serà davant cascuna cadira altres davant cadires e bancals als peus de les davant cadires axi com està en lo cor de la seo de València, Ha de fer un faristol al modo del faristol del cor de la seu de València* (…)". Ver apéndice documental, documento nº41.

38 ACCV, Bertomeu de Carries, 20440, 28 de enero de 1484, "*Los caps del antepit se obren de la forma e manera que son obrats los caps del antepit que està davant la cadira del bisbe en lo cor de la seu de València* (…)".

39 LLANES, Carme, 2008.

40 MIQUEL, Matilde, 2010a.

41 SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 14.

42 ACCV, Bernat Teixidor, 22477, 29 de diciembre de 1413, época de pago de 56 florines por la fabricación de un retablo de madera para Meliana. El apotecario Maciá Martí, le encarga uno igual que el del Obispo ARV, Vicent Çaera, 14 de julio de 1418.

43 ACCV, Bernat Julia, 15948, 13 de diciembre de 1468. Ver apéndice documental, documento nº35. De este escultor sabemos que labra en 1438 la cruz del camino del Grao. CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1928, p. 75.

44 SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 4 menciona un pergamino de las cuentas del Mestre Racional en que se lee que "*Francisco Tosquella, carpentarius vicinus Valencie*" cobra en agosto de 139.... "*quam fieri fecisti ad opus camere maioris dicti Regalis vocate dels tins... quatuor figuras angelorum tenentium unum scutum ad signum regale*". Comprobado en ARV, pergaminos de las ápocas de Mestre Racional, nº44, en mal estado que impide leer la fecha exacta, "[...]*octava die mensis augusti anno a Nativitate Domino MCCC nonagesimo* [ ], es decir 8, 18 o 28 de agosto de 139[....], sin poderlo precisar con exactitud.



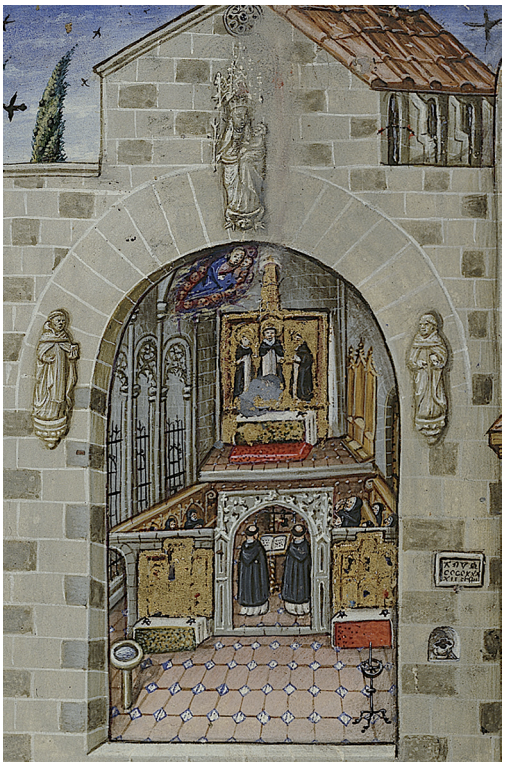


Fig. 17 a y b. Iglesia del antiguo convento de Santo Domingo de València antes de construir la capilla real, la capilla del Rosario y el último tramo de la iglesia. Libro de horas de Alfonso el Magnánimo. Lleonard Crespí. British Library, Londres, fol. 263v.

cuatro arcos principales de la estancia, que se cubría con una temprana bóveda de cinco claves que también se adornó con pinturas en sus plementos. Dato conocido porque unos dibujos de pares de ángeles enfrentados, sosteniendo las armas de Aragón, fueron restaurados con posterioridad, a fines del siglo XVI. Otra obra documentada y no conservada fue un púlpito en la iglesia de Santo Tomás de València.[45] Al parecer siguieron vinculados con esta parroquia porque tenemos constancia de que Bernat Tosquella esculpió en 1418 una escultura de Santa Susana.[46] Desconocemos otros trabajos de los Tosquella avanzado el siglo XV pues se pierden las noticias sobre su actividad, aunque constan aún algunas referencias hasta los años 1420, pero ninguna por trabajos de escultura.[47]

El taller de los Vives

Otros destacados protagonistas en esta transición al siglo XV son los miembros de la familia Vives que tienen una larga trayectoria de trabajos en la ciudad de València y otras poblaciones como escultores de madera principalmente. El mayor de la saga, Joan Vives se encuentra ya desde 1366 trabajando en el retablo de plata de la catedral en calidad de carpintero[48], pero los trabajos que realiza como escultor se sitúan especialmente en la colegiata de Gandía

45 Agradecemos esta referencia documental a Juan Corbalán de Celis, ACCV; Domenec Salvador, 27265, 23 de diciembre de 1399, pago de 20 florines de oro, de un total de 30 por el precio de un púlpito para esta iglesia. Ver apéndice documental, documento nº7.

46 Citado por SANCHIS SIVERA, José, 1913, pago de 5 de marzo de 1418.

47 Las últimas voluntades de Bernat Tosquella son en 1418 y Francesc era mucho más joven aún se conoce que vende una casa en 1421.

48 ACV, Bononato Monar, 23 de enero de 1366.



Fig. 18. Clave de bóveda con San Miguel pesando las almas. Museo BB. AA. de València. Posible clave polar de la bóveda de la sala de la torre de los Ángeles del palacio real.

donde se encargó de la realización del coro y del retablo en 1387.[49] Ese mismo año también está ocupado en el retablo mayor de la iglesia del convento de San Bernat de Rascanya que pintará Lorenzo Zaragozá.[50] Será también Francesc Vives, posiblemente emparentado con el anterior, quien en 1404 reciba el encargo en calidad de entretallador, de la sillería del coro de la iglesia del convento de Santa Clara en Xàtiva.[51] Otros miembros de esta familia como Guillem Vives se encargarán fundamentalmente de trabajos en retablos. Guillem cobra en 1404 uno para el monasterio de Cotalba y mucho más tardíamente en 1439 un banco para un retablo de la capilla del castillo de Xàtiva.[52] También este maestro se documenta entre los que colaboran en las celebraciones de la entrada del rey Martí en 1401 y un Bernardo Vives en 1411 en las procesiones del Corpus.[53]

El escultor del rey: Francesc Sanç

El maestro Francesc Sanç se encuentra entre los escultores que trabajaban para la casa del rey y por tanto se le pueden atribuir diversas obras relacionadas con el patrocinio real. Trabaja además en otros encargos de la catedral y parroquias. Es un maestro versátil capaz de trabajar con obras de yeso y de piedra, y en muy diversos ámbitos.

Documentado entre los maestros que estuvieron preparando la entrada del rey Martí en 1402, era nombrado como *ymaginaire de la casa del rey* y percibía un salario mucho más elevado que el resto, al cobrar 8 sueldos diarios, mientras que los escultores cobraban 6, solo a la altura de lo que algunos días percibió el pintor Gosalbo Perez de Sarriá.[54] Estuvo presente en los preparativos de esta compleja entrada durante los meses de febrero y marzo de 1402 y quizá su participación pudo ser más la de "ideador" que ejecutor material de la misma, ya que su nombre no se encuentra en la relación de carpinteros o pintores sino con los clérigos y obreros o administradores que organizaron la entrada.

No obstante, conocemos documentalmente algunos de sus trabajos concretos como escultor y el aprecio por parte del cabildo catedralicio, que le comisiona para un asunto de la mayor relevancia. A comienzos del siglo XV, la catedral aún no había terminado el retablo de plata del presbiterio, obra iniciada por el platero del rey Pere el Ceremoniós, Pere Bernés, con la colaboración de Bartomeu Coscolla y otros muchos plateros pues la obra se adentró bastante en el siglo XV. Posiblemente, desde comienzos del siglo el cabildo ya estaba pensando en un posible armazón para sustentar el retablo. Para inspirarse en propuestas adoptadas en otros lugares, en 1407 se comisiona a Sanç a un viaje, que ha permanecido inédito hasta la fecha, al monasterio de Piedra, a Zaragoza y a otros lugares, para ver cómo convenía que se

49 VV. AA., 2002, p. 32 " (…) *a Joan Vives per lo cor de fusta que feu a stall y per la obra del retaule*."

50 ARCINIEGA, Luis, 1995.

51 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2006.

52 ARV, Bailia, 45.

53 ARV, Vicent Çaera, 2412, 13 de julio de 1411, por hacer de madera cuatro pares de alas para los ángeles de la procesión del Corpus.

54 ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo, 2008, p. 174 y ss. llamado Francesquet Sanç.



Fig. 19. Clave de bóveda de madera estofada, pintada y dorada de la iglesia de Santa María la Mayor de Ayora (València).

cerrara el retablo.[55] A su regreso, y desde 1409, está tallando el tabernáculo de este retablo y posiblemente la estructura lígnea.[56] Quizá este viaje pueda comprenderse por la terminación hacia 1390 en el Monasterio de Piedra de un mueble relicario de grandes dimensiones, que iba a albergar la preciosa reliquia del Sacro Dubio de Cimballa. Este mueble, también denominado tabernáculo, que hoy en día se conserva es una de las piezas más importantes del mobiliario litúrgico de esta época.[57] En cualquier caso, la construcción del tabernáculo por parte de Sanç y los elementos decorativos que conocemos de esa pieza perteneciente al primer retablo de plata, con sus *xambranas* o *entaulament de fulles menudes*, nos remiten a ese lenguaje del gótico internacional, presente de forma decorativa en tantos lugares ya con la entrada del siglo XV.[58]

Francesc Sanç también estuvo al frente de la decoración escultórica de la denominada "*cambra dels escolans*" de la sacristía de la Seo en 1410, una construcción que en aquel momento dirigía en la parte arquitectónica Pere Balaguer. En calidad de *imaginaire*, trabajó realizando las ménsulas que sustentarían los arcos de la bóveda de esta cámara[59], que hoy en día no se conserva porque fue modificada a fines del siglo XV por Pere Compte.

55 ACV, Tesorería, signatura: 1291, año 1407, "*Francesc Sanç mestre de obra de talla que anà al monestir de pedra en Aragó per a veure la manera com se clou lo retaule de dit monestir e lo de Çaragoça on anà per altres fets seus e convé que aquell pasas per lo dit monestir*". Ver apéndice documental, documento nº10.

56 ACV, Libro de fábrica, signatura: 1417, 4 de febrero de 1409, "*an Francesc Sanç obrer de talla per rahó de la fusta per obs del tabernacle del retaule de argent de la Seu dos florins, An Francesc Sanç 15 florins per obs del tabernacle de la seu*".

57 Pieza que se conserva en la Real Academia de la Historia. GONZÁLEZ, Herbert, 2013.

58 SANCHIS SIVERA, José, 1924. Podemos conocer parcialmente que había dos filas de escenas con Gozos de la Virgen enmarcadas por pilares y bajo gabletes y algunos elementos descriptivos del tabernáculo.

59 ACV, signatura: 1417, 15 de mayo de 1410, "*A mestre Francesc imaginaire, per les fullatges de les pedres appellades recebents del arch, de la cambra dels escolans dins la sacrestia de la seu*".



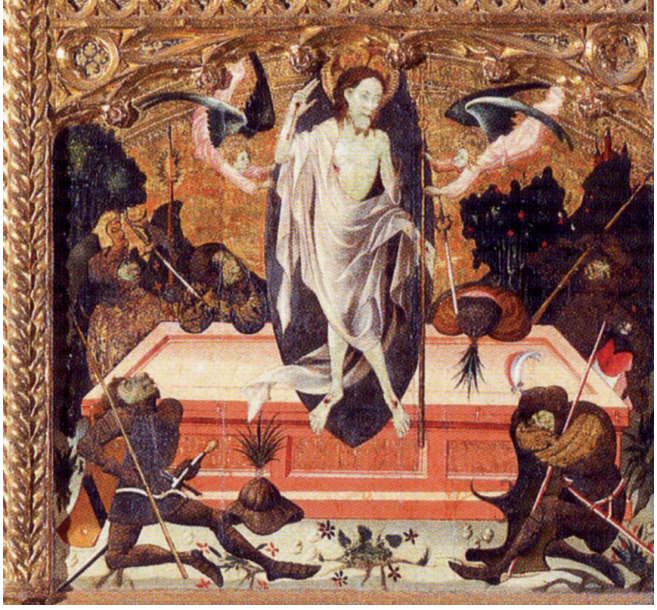


Fig. 20. Clave de la bóveda del 5º tramo de la Colegiata de Gandía. Nicolau Esteve. Fotografía: C. Martínez.

Fig. 21. Resurrección de Cristo. Escena del retablo de los siete gozos de la Virgen (1390- 1408) de Pere Nicolau, procedente de Sarrión (Teruel) actualmente en el Museo de Bellas Artes de València.

En el mismo año, Sanç participó en las obras de renovación de la iglesia de Santa Catalina que dirigía Pere Balaguer.[60] Su principal encargo fue la ejecución de un retablo esculpido en piedra con cuatro escenas con los temas de la Resurrección, La Magdalena, la Ascensión de Cristo y Pentecostés, por el que cobró el 19 de marzo de 1410, 34 florines de oro.[61] Una pieza que luego sería policromada y dorada por Pedro Rubert de la que no se ha conservado ninguna descripción. Al año siguiente, junto a Pere Balaguer capitula la realización de un púlpito para la misma iglesia que cobraron el 18 de abril de 1411.[62]

Los hermanos Esteve

En este conjunto de familias que trabajan en calidad *de imaginaires* en piedra y en madera, debemos destacar a los hermanos Nicolau (doc. 1413-1424) y Jaume Esteve (doc. 1398-1431), naturales de la ciudad de Xàtiva, a los que veremos en algunas de las obras más importantes de la ciudad en el tránsito al siglo XV, siendo Jaume el principal al ser el maestro elegido para los relieves del trascoro catedralicio, como destacaremos posteriormente.

Jaume Esteve será el que más encargos acapare y al que encontramos documentado más tempranamente pues ya en 1398 se encuentra provisionalmente en la ciudad de València, donde es reconocido como testigo en varios documentos y mencionado como *ymaginaire,* quizá formándose en el taller de Pere Llobet, con quien se encuentra documentado.[63] Suponemos que una vez formado se establece en Xàtiva de donde era natural y al menos sabemos que en 1406 está realizando la Virgen con el niño del portal del convento de Santa Clara de esa población.[64]

60 SANCHIS SIVERA, José, 1925, p. 36.

61 ARV, Francisco Monzó, signatura: 1555, 19 de marzo de 1410. Ver apéndice documental, documento nº11.

62 ARV, Vicent Çaera, 2412, 18 de abril de 1411. Ver apéndice documental, documento nº12.

63 ACCV, Ramón Barcella, 12088, 9 de marzo de 1398, es testigo junto a *Petrus Aravot pictor* y es citado como *Jacobus Steve magister ymaginarium Valencie de gens*, en un acto de unos agricultores de Ruzafa, y en SANCHIS SIVERA, José, 1928, p. 46, testigo en 1398 de la concordia con el cantero Petrus Llobet de las obras de la sepultura que se iba a hacer en el convento de predicadores de la capilla de Vicencio Bordelli, junto a él Pere Torregrosa como testigo también.

64 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2006.



Fig. 22. Jugador de pelota, imposta del 5º tramo de la Colegiata de Gandía. Nicolau Esteve. Fotografía: C. Martínez.

Permanece en Xàtiva junto a su hermano Nicolau, cuando son llamados en calidad de *entretalladors de fusta* en marzo de 1413 para que pudieran participar en los entremeses de la entrada del rey Fernando de Antequera, encargándose de la conocida como rueda de las edades.[65]

Jaume Esteve se instalará en la ciudad de València en 1415 cuando recibe el importante encargo de los relieves del trascoro de la catedral, mientras que su hermano Nicolás debió seguir en Xàtiva hasta que en 1418 se traslada a Gandía para hacerse cargo de la continuación de las obras de la colegiata. Entre 1418 y 1421, trabaja tanto como maestro de las obras, como cantero y como entallador. Labra las ventanas de la tercera arcada y cuarta arcada y además labra al menos una de las claves de la cuarta arcada por la que recibe un pago el 10 de mayo de 1421.[66] Creemos poder atribuir a Nicolau Esteve la clave de la Resurrección que aún hoy en día se conserva en esta colegiata, situada sobre la quinta arcada, que pertenece al momento de la dirección de obras de Nicolau Esteve. Presenta una composición que coincide, incluso en dimensiones, con la misma escena presente en varios de los retablos del círculo de Pere Nicolau, tanto el retablo de los Siete Gozos de Sarrión, hoy en el Museo de Bellas Artes de València, o el de los Gozos de Santa Cruz de Moya, hoy en Cuenca atribuido a Gonçal Peris Sarriá.[67] Sabemos que los hermanos Esteve estuvieron muy cercanos a los talleres pictóricos, especialmente Jaume, al estar tantos años trabajando en la ciudad de València en la catedral. También es conocida la circulación de muestras que se produjo en estos años. En cualquier caso es un excelente ejemplo del trasvase de modelos desde el ámbito pictórico al escultórico.

65 CÁRCEL, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2014, p. 128, 17 de marzo de 1413.- se manda llamar a "*Jacme Esteve e an Nicolau Esteve germans, entretalladors de fusta, que vinguesen de Xàtiva de on son naturales, per entendre e fer lo entramés de la roda. Es a saber per mesió de III dies que estigueren en venir e I jorn que estigueren ans de obrar e altre de tornar a Xàtiva*" y p. 139 27 de marzo de 1413 se les manda llamar otra vez, p. 139 "*Per una anada que feu da la ciutat de Xàtiva per anar en Jacme e en Nicolau Esteve fusters.*"

66 VV. AA. 2002, p. 59 A Nicolau Esteve, se le pagan el 10 de mayo de 1421*, "com a mestre de la IIII arcada de la esglesia, per la clau que ha feta per obs de la dita arcada*"**,** 200 sous y es lo que falta de una mayor cantidad.

67 ZARAGOZÁ, Arturo, 2015a, p. 219.



Fig. 23. San Pablo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Nº 015792-000 procedente de la Colegiata de Gandía. Joan Llobet.

Nicolau Esteve se documentará por último en la ciudad de València, el 15 de noviembre de 1424 cuando se encarga de las obras del puente del camino del Mar, tras esta fecha continúa al frente de esta obra su hermano Jaume, con lo que creemos que habría fallecido.[68] Al ser los escultores de mayor entidad de Xàtiva cabría pensar en ellos para la construcción de la fuente de la plaza de la Trinidad de Xàtiva.[69]

Los primeros Llobet

Otra dinastía de maestros que se dedicaron a la escultura fue la de la familia Llobet. Formada por varios miembros emparentados entre sí. Pere y Joan Llobet, de la primera generación y Joan y Martí Llobet, en la segunda. La primera obra significativa de esta familia es su intervención en la Seo de Gandía, donde trabajan los primeros Llobet, denominados *mestres d'ymatgens de pedra*, quienes se reparten la realización de las esculturas de la portada, entre 1386 y 1391 hoy en día también están divididas entre el MNAC y el Museo de Copenhague. Con un pago de 30 florines por cada una, a Pere le corresponden las de San Juan, San Jaime el Mayor, San Bartolomé y San Andrés, y a Joan la de San Pablo, San Jaime menor, San Matías, Santo Tomás, San Simón, San Judas, San Mateo y San Juan Evangelista.[70] Aunque su taller estaba principalmente en la ciudad de València, donde sobre todo Joan continuaría ejerciendo una importante labor como escultor y como cabeza de un taller en el que se formarían sus hijos.

Al acabar sus trabajos para Gandía, Joan colaboró en la escultura de las Torres de Serranos con un importante papel, cobrando lo mismo que Pere Balaguer. Está vinculado a esta obra en meses alternos desde 1393 hasta 1397, en calidad de *ymaginaire*, como cuando entrega dos escudos reales o realizando jornales, aspecto que no había sido tenido en cuenta con anterioridad.[71] Para la junta de Murs y Valls, en calidad de *mestre de fer ymatgens*, entregó en 1400 un San Jorge a caballo, que se colocó en el portillo del mismo nombre abierto en la antigua muralla musulmana, en las inmediaciones de la casa y capilla del Centenar de la Ploma.[72] Una imagen con esta iconografía de un San Jorge alanceando un dragón que procedía de la antigua casa de armas se conserva actualmente en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y

68 AMV, *Murs y Valls* d3-30, noviembre y diciembre de 1424, a partir de enero de 1425 ya no figura en los listados.

69 La notable fuente pública de la plaza de la Trinidad en Xàtiva está situada en el centro de la plaza del mismo nombre. Tiene taza octogonal. La copa es también octogonal y descansa sobre fuste y collarino de la misma forma. Queda cubierta por una tapa piramidal prismática ornamentada con cardinas en los ángulos. Los frentes de la copa ostentan alternativamente el escudo real y el de la ciudad. Esta fuente fue construida en 1405, según noticia dada a conocer por Alfred Boluda. En este documento se indica que los jurados de la ciudad concedieron al cercano monasterio de Santa Clara el agua sobrante de la fuente recién construida. BOLUDA, Alfred, 1998, p.97.

70 LLONCH PAUSAS, Silvia, 1998, p. 375-382.

71 AMV, d3-5. Desde 12 de julio de 1393. AMV, d3-6, fol. CXII, rº, 14 de marzo de 1394. AMV, d3-7, desde 28 de julio de 1395. AMV, d3-8, desde 24 de abril de 1396. AMV, d3-9, desde 24 de mayo de 1397

72 AMV, D3-12, fo. 45v "*A Johan Llobet, mestre de fer ymagens, la qual ma feta deboxada e cavada, la ymatge de mosen San Jordi ab lo cavall en que cavalca en una pedra que he encastada e mesa en la primera de les torres noves que he feta en lo mur nou*".

acaso pudiera ser esta, ya desplazada de su lugar original cuando el derribo de esta puerta.[73] Joan Llobet fue por tanto fundamentalmente escultor de obra de piedra, aunque también tuvo algunas intervenciones en la entrada del rey Martí. En general, sus trabajos se centran en la realización de capillas, como la de Lupus de Lexa en la iglesia del convento del Carmen en 1400[74], o las ventanas de la casa de Leonardo Gomis en 1405.[75] Su reconocimiento le valió encargos en el Palacio Real para el que entregó en 1406 unas esculturas para el portal de la capilla o en la catedral, donde se centró en la librería, hasta su fallecimiento en 1408.[76]

Los miembros de la siguiente generación Joan y Martí fueron también importantes escultores y canteros, muy activos en diversas obras significativas de la ciudad de València en distintos materiales, especialmente madera y piedra. Joan Llobet tuvo un destacado protagonismo en la casa de la ciudad tanto en la talla de madera de los techos del Salón de los Ángeles como en el archivo del Racional, y en bóvedas y ventanas de piedra.[77] En la catedral, trabaja entregando claves y gárgolas para la capilla de San Vicente, y en la casa de la cofradía de la Seo[78], obrando las claves y las ménsulas además de los cruceros, o en capillas particulares como la de Jaume Castellá, para la que realizó una tumba con forma de caballero.[79] En el Palacio Real, aparece labrando ventanas y portales en las torres del llamado *real vell*. En algunos casos sabemos que las tallas incluyen señales reales, tanto en madera como en piedra.[80] También trabaja para la ciudad tallando las ménsulas del edículo para la cruz del camino del mar, o para la cruz de Mislata, donde se encargó de 5 claves de madera.[81] Lamentablemente de estas obras conservamos escasos restos y es muy difícil juzgar la capacidad de Joan Llobet como escultor. Su testamento, entregado en Sigüenza, el 7 de agosto de 1435, nos induce a pensar que pudo haber tenido algún encargo fuera de los límites de la ciudad de València, pero desconocemos los motivos por los que se desplazó a Castilla, que pudieron haber sido también por algún asunto de índole personal.[82]



Fig. 24. San Juan Evangelista. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Nº 050171-000 procedente de la Colegiata de Gandía. Pere Llobet.

73 Museo Lázaro Galdiano, nº inventario: 252, escultura de piedra arenisca de 46 x 41 cm.

74 ACCV, Ponte, 25916, 10 de diciembre de 1400, Lupus de Lexa paga a Joan Llobet lo que le debía del total de 210 florines de las obras de la capilla de la iglesia en el monasterio del Carmen.

75 ACCV, Avinyó, 1346, 16 de febrero y 2 de marzo de 1405 pagos a Joan Llobet de 25 libras por dos ventanas para la casa del notario Leonardo Gomiç.

76 ARV, Mestre Racional, 9203, 26 de septiembre de 1406.

77 AMV, Manuals de Consells, A-29, 12 de agosto de 1433 y A-30, ff. 185-187.

78 ARV, Vicent Çaera, 2429, 1 de septiembre de 1432.

79 ACCV, Montalba, 22157, 27 de mayo de 1432.

80 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2012, p. 76.

81 CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1927, p. 106.

82 AMV, Murs y Valls, D3-40, 8 de noviembre de 1434, "Ítem pagui a la dona Na Gueralda muller den Johan Llobet ymaginaire quondam ciutada de València e mare e hereua de Joan Llobet fill seu axi mateix imaginaire segons que de la dita sua herencia consta ab lo testament del dit fill seu fet en la Ciguença del Regne de Castella en poder el honorable e discret en Martineç de Font Vella canonge de la seu de la dita ciutat a VIII de agost del any MCCCCXXXV, trescents huytanta sous moneda reals de València a la dita dona en lo dit nom deguts e restaven a pagar de aquells mil huytanta huyt sous al dit fill deguts per la obra de taylla que feu en la obra de la cuberta de la creu de Mislata de la ciutat de València segons costan del dit deute ab carta publica rebuda en la dita ciutat de València per lo discret Antoni Bosch notari lavors scriva de la dita obra a VIII de noembre de 1434".



Fig. 25. Santa Catalina de Alejandría, Ayuntamiento de València, procedente de las excavaciones en el convento del Carmen. Aunque acéfala, carente de noticia documental y de autoría, es de altísima calidad. El tipo parece responder a la conocida imagen homónima (1374-1377) del escultor francés André Beauneveu.

Martí Llobet se formó trabajando junto a su padre Joan como escultor y cantero y después, en 1414, en el obrador de Bertomeu Gual de Barcelona quien en ese momento realizaba el aula capitular y las capillas occidentales de la catedral de esta ciudad, regresa a València donde está ya desde 1417.[83] En su condición de escultor trabaja tanto la madera como la piedra. Comparte lugares de trabajo con Joan Llobet, y así se les ve realizando obras en la casa de la ciudad o realizando cruces de término. Para el rey, trabaja tanto en obras de carácter aparentemente menor como un dragante de galera o el gran timbre de su tienda. Pero también en la ornamentación de las torres del Real, en donde se encuentra desde 1432, tanto en la obra de piedra como en los adornos de madera de uno de los grandes portales de entrada a las salas principales. En madera de naranjo, trabajó en tres ángeles, uno con espada de plata sobredorada, otro con el yelmo adornado por "lo rat penat" y el otro con el "siti perillos" con láminas de fuego de plata esmaltada y hacha de plata; así como tres monstruos igualmente de madera, uno mitad fraile mitad dragón, otro en forma de grifo y otro en forma de águila.[84] Muchos de sus encargos principales los realizaría en la catedral, donde adquirió el cargo de maestro mayor, y estuvo al frente del antepecho o *apitrador* del Miguelete, un trabajo de delicada claraboya que remató los paramentos de la torre, y del que apenas se conservan algunos fragmentos. Otros trabajos perdidos, de refinada escultura, adornaban el coro, como dos ángeles de madera con diademas y cirios, arrodillados sustentando unos candelabros. Estas imágenes debían seguir el modelo pintado en un papel por el presbítero Andrés García.[85]

GIULIANO DI NOFRI Y LOS RELIEVES DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA

"*Delante de la puerta principal del coro de la yglescia a la qual se la estuvieron mirando todos la curiosidad y bellesa de la puerta y paret de ella por ser toda labrada de piedra mármol muy blanco y por la horla y arcada de dicha puerta, muy bien labrada estaban asentados en su horden muchos angelitos de bulto de la misma piedra y en lo mas alto de la arcada desta puerta estaba asentada en una silla y dosel una hermosa figura grande de bulto de Nuestra Señora Madre de Dios con un Niño Jesus en el braso izquierdo y en el derecho una flor de lys de plata*".[86] Así describe el cronista Gauna, en el año 1599, antes de la boda real entre Felipe III y Margarita de Austria, lo que se consideraba una de las piezas más admiradas de la catedral: la fachada del trascoro.

Situada en un lugar privilegiado de la catedral, a la entrada desde los pies, estaba compuesta por una gran pantalla construida con alabastro y rematada por tracerías, que cortaba la nave

Fig. 26a. Relieve de Elías ascendiendo en el carro de fuego. Antiguo trascoro de la catedral de València. Giuliano Nofri. Fotografía: C. Martínez.

83 Sobre Martí Llobet, ver MIQUEL, Matilde, 2010b.

84 ARV, Bailia, 45, 14 de abril de 1432, Este documento ya lo había transcrito con ligeras variantes SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 19-20. También vuelve a aparecer este pago en ARV, Mestre Racional, 9208, prácticamente en idénticos términos que en las ápocas de la Bailia. Ver apéndice documental, documento nº25.

85 SANCHIS SIVERA, José, 1924. Ver apéndice documental, documento nº 27.

86 GAUNA, Felipe de, (edición de 1927), p. 791.





y resplandecía ante la luz especialmente dirigida hacia ella desde las ventanas.[87] En 1777, con la reforma neoclásica, los relieves se quedaron en la nueva estructura y el conjunto que los enmarcaba se trasladó a la oscura Aula Capitular. A partir de los años cuarenta del pasado siglo se reunieron de nuevo en el Aula, donde permanecen actualmente, dispuestos a modo de retablo de altar que enmarca la reliquia del Santo Cáliz de la cena del Señor.[88]

La fachada del trascoro es fruto de un lento proceso, plagado de sinsabores, que culmina felizmente con la obra que hoy en día se conserva. En 1384, el tesorero del marqués de Villena, Pere d'Orriols entregó una considerable cantidad de dinero para la renovación de la sillería del coro viejo realizada en pobre madera de pino[89], a cambio de poder colocar en el centro su sepultura. Inmediatamente se realizan las trazas para la renovación de las sillas pero la ejecución se dilató ya que el coro nuevo iba a ocupar más espacio que el anterior[90]. En principio, no se pretendía la renovación de la fachada[91], pero finalmente se decidió que ésta se modificara acorde con la obra nueva. En 1392, se encarga de la obra el entonces maestro de la catedral Johan Franch[92] quien entrega una traza en pergamino para que fuera aprobada por el cardenal e inmediatamente se dispone a dirigirla empezando por el portal central[93]. Quizá porque no era especialmente un maestro dedicado a la escultura se intenta que el maestro de la catedral de Lleida, Guillem de Solivella (act. 1370-1410), especialmente reconocido

87 Las fotografías realizadas por Carlos Martínez para esta obra, con focos que reproducen la luz que recibían los paneles en el lugar en el que inicialmente se situaban, evidencian que los relieves fueron pensados para verse en la nave de la Catedral ya que adquieren una volumetría y una fuerza actualmente desaparecida con la tenue luz de la capilla del Santo Cáliz. Explican igualmente que el maestro exigiera para su trabajo un local con una luz determinada. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 216.

88 ACV, Deliberaciones del cabildo, 304, fol. 108v. 18 de junio de 1777, con la renovación neoclásica se había decidido desmontar el coro y moverlo una arcada más cerca de la entrada. El 17 de julio de 1777 cuando ya estaba desmontado se decidió colocar los relieves en la nueva estructura neoclásica y guardar el trascoro gótico en el Aula Capitular "para conservación de estas memorias antiguas". En 1943, se volvieron a colocar los relieves en su lugar.

89 ACV, sig: 3509, notario Bononato Monar, 24 de octubre de 1384, capitulaciones para la nueva sillería del coro, inicialmente parece que fueron con el carpintero Joan Vives. Ver apéndice documental, documento nº5.

90 AMV, Manuals de consells, A-19, 6 de noviembre de 1389.- "*se exposa que volia obrar e fer obrar novament de bella fusta de nogues e d'altra fusta de pi lo cor de la dita seu, lo qual era poch e de fusta de pi vella*".

91 ACV, sig: 3509, "*Item que ell dit tresorer qui fa lo dit cor no sie tengut de fer mudar lo portal de pedra de aquell ni altra cosa de pedra sino solament les cadires e cor tot damunt de fusta sobredita e compliment de clavo*".

92 ACV, 1473, Fol. 56v, "*An Johan Franch mestre per un pergami que feu pintar lo portal del cor per tal quel ves lo senyor cardenal*". En este punto hay una cierta confusión con la cronología, MIQUEL, Matilde, 2010a, considera que hay un intervención de Joan Franch en 1381 y que este pago es de esta fecha, pero revisada la documentación la intervención de Franch es del 6 de julio de 1392, ya que no hubo un intento anterior de realizar un portal.

93 ACV, 1473, 9 de junio de 1392.- "*mestre Johan Franch per IIII dies que obra en lo portal del cor, a mestre Johan Franch per una post que compra per fer un motle per obs del portal e motllar les pedres, a Lois Amoros per una cindria per la volta del portal, a Johan Franch per fer uns molles per a la pedra de la volta del portal a pendre les mides*".



Fig. 26b. Detalle del relieve de la coronación de la Virgen.

Fig. 26b. Relieve de la coronación de la Virgen. Antiguo trascoro de la catedral de València. Giuliano Nofri. Fotografía: C. Martínez.



Fig. 27. Conjunto de relieves del antiguo trascoro de la catedral de València. Giuliano Nofri. De izquierda a derecha y de abajo arriba se ve a Moisés levantando con un mástil la serpiente de bronce como salvación de las picaduras de las serpientes del desierto y a Cristo presentado en la cruz como salvación del mundo; Sansón llevándose las puertas de Gaza y Cristo rompiendo las puertas del Limbo para rescatar a los

como *ymaginator,* viniera a València a encargarse de esta obra. Dos vanos intentos en 1394 y 1397 con la propuesta incluso de nombrarlo maestro mayor de la catedral[94] no prosperan quizá porque este maestro no quería abandonar la obra del portal del claustro que se estaba haciendo en la catedral de Lleida y su cargo de maestro mayor[95].

Suspendida la obra, parece que no se retoma hasta 1415 con la decisión del cabildo de entregarla al maestro setabense Jaume Esteve, pero los problemas no habían cesado. Esteve, en un plazo de tres años a partir de la llegada de las piedras, y según las capitulaciones y acuerdos a los que se comprometía, debía de realizar además de la estructura, las doce historias o relieves que adornarían el conjunto, según *"una mostra ja deboxat e pintat en un gran pergami*", guardada en la sacristía y firmada por el notario. Esta *mostra* presumiblemente seguía siendo la misma que había dibujado años antes Joan Franch

94 3543, Negocios Comunes, fol. 19, año 1397, Ver apéndice documental, documento nº6.

95 Sobre la llamada a Solivella, ver SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 215. Solivella fue maestro mayor de la Seu vella de Lleida desde 1383 hasta 1405, dedicado fundamentalmente a obras escultóricas que no se pueden estudiar porque fueron posteriormente sustituidas por las de otros maestros. Sobre Solivella ver, ALONSO GARCÍA, Gabriel, 1976. Datos actualizados en VV.AA., 1991 y BESERÁN, Pere, 2004.



porque el dibujo recogía perfectamente la estructura general de la portada, aunque no detallaba las doce historias de relieve que se debían esculpir.[96] En cualquier caso, para dirimir dudas sobre la obra se podía consultar con el cantero Pere Balaguer, que ya era entonces maestro de la Seo, y el platero Bertomeu Coscollá.[97] Hacia agosto de 1417 se certifica la llegada de piedras de alabastro de Sástago-Gelsa en el reino de Aragón y comienza a labrarse el portal. La capitulación contemplaba la contratación de maestros aptos y suficientes acompañando a Esteve en la realización de la obra, y al poco tiempo, se certifica la presencia de un maestro, dedicado exclusivamente a labrar relieves, el escultor florentino Julià Nofri,[98] quien estuvo en València al menos desde el 5 de julio de 1418 hasta

antiguos profetas; Jonás saliendo de la ballena y Jesucristo resucitado con el sepulcro a los pies; Elías ascendiendo en el carro de fuego y la Ascensión del Señor a los cielos; Moisés recogiendo las tablas de la ley y la venida del Espíritu Santo; Salomón y su madre Betsabé y la coronación de la Virgen María. Fotografía: C. Martínez.

96 ACV, notario: Luis Ferrer, sig: 3677, 21 de junio de 1415, Ver Apéndice documental, documento nº14.

97 El documento completo sobre este retablo del trascoro y la visura posterior en SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 5-9.

98 La certificación de que se trata de Giulià Nofri florentí aparece en varios de los pagos certificados ante notario como el de 11 de diciembre de 1419.- *Jacobus Esteve magister operis portalis con seu per me Juliano Nofri Florentino magistro ymaginario*., ACV, 3545- 70 florines o el 22 de mayo de 1422, "(…) *Juliano de Nofri presenti per duabus petris seu istoriis quas operatus in opere supradicte septuaginta florenoros auri*", ver ACV, sig: 3546.



Fig. 28. Soldados romanos. Detalle del relieve de la crucifixión. Antiguo trascoro de la catedral de València.

el 22 de mayo de 1424, fechas entre las que recibió pagos por un mínimo de seis piezas, pero al que hoy en día prácticamente se considera autor de todos los relieves.[99]

Sobre este maestro, se especuló mucho, llegándosele a confundir con el discípulo de Ghiberti, Giuliano Poggibonsi, a partir de los elementos renacentistas que se aprecian en los paneles; sin embargo podemos confirmar que la hipótesis en su día esbozada por Durán y Sanpere, y aceptada ya sin cortapisas de identificarlo con el mismo escultor florentino Julià Nofre, que se documenta realizando claves, ménsulas y unas pilas bautismales para la catedral de Barcelona, entre 1434 y 1435, es la correcta.[100] A este escultor se le sitúa inicialmente en el entorno inmediato de Ghiberti, puesto que tan solo un año antes de llegar a València, en mayo de 1417 estaba en Siena firmando el contrato para la ejecución de la fuente bautismal diseñada por Ghiberti[101]. Esta formación en el taller del gran escultor florentino certifica la extraordinaria calidad de los relieves que se pueden atribuir a Nofri, de un italianismo renacentista tempranísimo. Desconocemos el nexo de unión entre Nofri y València y el porqué de su abandono de la Florencia cuatrocentista y el taller del escultor más laureado del momento. Quizá precisamente buscando fortuna en otros ámbitos como escultor independiente pudo conocer los deseos del cabildo valenciano de una obra que llevaba muchísimos años en busca de autor. Se ha apuntado la posibilidad de que la marcha de Florencia se debiera a la peste que se produjo en la ciudad en 1417 y que la intermediación se debiera a algún mercader florentino, en concreto la figura de un Joan Canoni o Çanon, ciudadano florentino, mercader y clérigo, aceptado como familiar del obispo Hugo de Llupia en 1408 y que actuó como *sotsobrer* de la fábrica catedralicia hasta 1431.[102] Si recordamos otros grandes escultores de València, los hermanos Joan y Andrés también tenían este apellido y eran hijos de un mercader de nombre Pedro Çanon, del que no sabemos si era florentino.[103] Creemos que el escultor no debió actuar solo en una empresa de este calibre y contaría con colaboradores.[104] Así, en un documento de pago de la catedral actúa como testigo otro florentino de nombre Juan[105], y también figura en 1419 en la ciudad de València un escultor procedente de Arezzo, Asso de Bocardi, que actúa como testigo a la muerte del maestro relojero napolitano Jacobo

99 Los extractos de la documentación que mencionan a Julià lo florentí en SANCHIS SIVERA, José, 1909 p. 216. Posteriormente comprobada en la documentación del archivo catedralicio donde se encuentra su nombre completo en varios pagos.

100 DURÁN Y SANPERE, Agustí, 1934, p. 19, quien señalaba que este florentino podía ser el mismo que trabajaba en Barcelona en 1433-35, haciendo unas pilas bautismales para la catedral. Este maestro se llamaba Julià Nofre, y aparecía citado como *imaginaire de la ciutat de Florencia*, al respecto ver MAS, Josep, 1913-14, p. 118. Una consideración en VALERO, Joan, 1999.

101 FRANCI, Andrea, 2001.

102 LA FERLA, Anna, 2008.

103 ARV, Vicent Çaera, 2411, 1 y 3 de julio de 1411, por problemas existentes en la herencia de Mateu Spanyol, también mercader.

104 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 216 menciona el alberch de la pavordía donde trabajaba el florentí porque tenía en ese taller más claridad, pero es habitual mencionar solo al maestro principal del taller.

105 ACV, Lluis Ferrer, 22 de febrero de 1419, una de las ápocas a Jaume Esteve imaginero figuran como testigos de la misma "*Johannes e Nofre Florentinum ymaginarius de gens et Gabriel Amoros, fusterius*".

Vello.[106] Igualmente nos preguntamos si el misterioso italiano, Giuseppe Belli a quién se esperaba en Morella en 1426 para encargarse de algunos relieves de la escalera del coro, pudo haber sido un miembro de este equipo, que da por concluida su obra en 1424.

Los relieves presumiblemente fueron todos entregados, con algún ligero retraso, pero sin constatarse ningún problema. No obstante, los problemas con Esteve se declararon en 1422, en que se le acusaba de errores en el portal, es decir, la estructura que los albergaba. El 28 de febrero de 1424 se produjo la paralización definitiva de la obra, visurada por el platero Bertomeu Coscolla y por el cantero Pere Balaguer, quienes decretaron los fallos principalmente en *"la volta, volsors e angels*" del portal, es decir, la zona central que permitía el ingreso en el coro y el 15 de junio se procedió a su parcial derribo, al tiempo que se realizó un armazón provisional a la espera de una solución definitiva que se retrasaría hasta 1441.[107] Quizá parte de este problema estuvo relacionado con el aprovechamiento de una estructura anterior que ya estaba comenzada en época de Joan Franch y a la que no se pudo dar solución adecuada.

El caso de Jaume Esteve corrobora de nuevo la dualidad formativa de los maestros de la catedral, ya que al igual que los que ostentaron el cargo oficialmente, él también se puede considerar como formado inicialmente en la escultura, tal y como se le considera desde 1398 y en las propias capitulaciones del coro, "*magister operis talle, seu imaginarius*" o como denota la realización de una cruz de término para Alcoy en 1424.[108] Mientras que en obras coetáneas a su fracaso con el cabildo figura como *picapedrer*, comprometido con la cofradía de San Jorge en la realización de tres arcadas "*arcs y crehuers*" para la casa que éstos poseían en la parroquia de San Andrés, obra capitulada en 1423 y que en 1427 aún no había concluido.[109] También realiza en 1425 para Baltasar de Gallach, en calidad de *Piquer,* obras en la iglesia y claustro de la orden de Calatrava en València[110], o la capilla funeraria de Bernat de Bonastre, en el convento de San Francisco, en 1430.[111]



Fig. 29. Detalle del relieve de Sansón llevándose las puertas de Gaza. Antiguo trascoro de la catedral de València.



Fig. 30. Detalle de los ángeles de la escena de la Ascensión. Antiguo trascoro de la catedral de València.

106 MONTERO, Encarna, 2013, p. 270-271 cita el documento indicando que no se sabe nada de él. La coincidencia de fechas y el hecho de que la empresa adjudicada a Julià Nofre sea tremendamente ambiciosa nos hace plantear la hipótesis de una colaboración de la que no obstante, no tenemos datos.

107 Paralización de la obra del trascoro, ACV, 3546, Jaime Pastor, 28 de febrero de 1424, Ver apéndice documental, documento nº 16.

108 Febrero de 1424, CERVERÓ, Luis, 1966, p. 24. Debía tener conexiones con Alicante porque el 20 de marzo de 1425, él, en calidad de ciudadano de València y su mujer Andrea, venden una casa que tenían en aquella población. ARV, notario: Berenguer Cardona, 467, 20 de marzo de 1425. Más adelante un hijo homónimo residirá en Alicante, ARV, Vicenç Çaera, 18 de julio de 1441.

109 ACCV, notario: Lluis Despuig, signatura: 22027, 20 de junio de 1427, "*en Jacme Stheve picapedrer ciutada de València (...) fiats obligat de emparedar los archs e crehuers de la dita confraria (de Sant Jordi) començada a obrar (...)*".

110 ARV, Berenguer Cardona, 467, 25 de abril de 1425.

111 ACCV, notario: Andreu Polgar, signatura: 23198, 12 de julio de 1430.

Hoy en día prácticamente hay unanimidad en considerar que Jaume Esteve no llegó a realizar ningún relieve y los subcontrató todos, siendo obra de Nofri el florentino, porque a pesar de que en algunos es más evidente la relación con el mundo toscano de Ghiberti o Donatello, en todos se aprecia una calidad excepcional, que prácticamente hace impensable que fueran realizados por un maestro local. Ese sentido de autoría se recoge en la firma GULIAN en la parte frontal del escabel de la Virgen en la escena de Pentecostés, resuelta en el fondo con una composición arquitectónica clásica de arcos en sutil gradación.[112]

Los relieves se organizan en dos registros en los que a cada escena del Antiguo Testamento en la zona inferior le corresponde una del Nuevo Testamento en la parte alta. Destacamos algunos de ellos como la Resurrección con una composición en la que aparecen elementos propiamente renacentistas en el sepulcro, los soldados a la romana, aunque el Cristo es aún algo estilizado, pero sigue muy de cerca el modelo de Ghiberti de la Puerta Norte del Batisterio florentino. Su correspondiente relieve del Antiguo Testamento, el de Jonás y la ballena es también uno de los más elaborados y de mayor calidad, la figura de Jonás emergiendo sobre las aguas, el barco en el fondo y el recurso de perspectiva en la puerta de la ciudad, son elementos que denotan el trabajo de un escultor al tanto de las novedades renacientes. El gusto por la corrección anatómica y las referencias al mundo clásico en las armaduras de los soldados es también apreciable en la escena de la Crucifixión, una escena de una novedad impresionante por el tratamiento en escorzo de los cuerpos de los ladrones que acompañan a Cristo.

El panel de la Ascensión es deudor de la composición de Pentecostés y del de Cristo el de la escena de la Resurrección, por lo que reiteramos esa relación con un único taller. Las escenas realizadas con fuerte presencia de paisajes al aire libre como la del Descenso de Cristo al Limbo, la elevación sobre un mástil de la serpiente de bronce, la entrega de las Tablas de la Ley, Sansón ante las puertas de Gaza, o la Ascensión de Elías en el carro de fuego, participan de un refinado gusto en la representación de la naturaleza, rocas, árboles, vegetales en combinación perfecta con los personajes de fuerte impronta clásica envueltos en su mayoría en largas túnicas con plegados. Incluso las escenas en las que aparentemente predominan elementos aún de vocabulario gótico como el trono de la Coronación de María, se combinan con otros tomados del mundo toscano, especialmente evidentes en los ángeles músicos que la acompañan. Estos fondos arquitectónicos están perfectamente mesurados para enmarcar las figuras, y ya sea en escenas multitudinarias o en las más sencillas, como en la de Salomón y su madre Betsabé, la composición queda bien equilibrada.

Los relieves de alabastro son muestra de la confluencia y la interrelación de las corrientes artísticas que imperaban en la primera mitad del XV en València y del avanzado gusto del cabildo que no dudó en aceptar esta insólita, por lo avanzada en el tiempo, muestra de un arte internacional, netamente italianizante. Sabemos que estos relieves fueron muy

112 En este sentido, en las figs. 31-33, señalamos la hipotética imagen de Nofri, detrás de los apóstoles, mirando al espectador. La firma ya fue señalada por VALERO, Joan, 1999.







admirados, quizá lo que no sabíamos fue el interés que por ellos manifestó el rey Felipe IV que pensó en trasladarlos al Escorial, como narra Pedro Cubero en 1697.[113] La dificultad de arrancarlos sin dañarlos evitó que se trasladaran, no así las figuras de doce Apóstoles que debían estar sobre las peanas, en el mismo lugar que fue ocupado por los bocetos de un apostolado del siglo XVIII[114] y posteriormente por unas esculturas recientes en número de dieciséis. No hemos podido localizar referencia alguna a estos apóstoles en las colecciones reales, que si fueron tan admirados, quizá podrían deberse también al taller del florentino, o al taller posterior de Antoni Dalmau que fue quién definitivamente se encargaría de la estructura arquitectónica.

Fig. 31. Arriba a la derecha, detalle del colegio apostólico con la Virgen y sin Judas, del relieve de la Ascensión. Antiguo trascoro de la catedral de València.

Fig. 32. Detalle del basamento del estrado de la Virgen en la escena del Pentecostés con la firma *GIULIAN*. Antiguo trascoro de la catedral de València.

Fig. 33. Microdetalle del relieve de la Ascensión. Hipotética imagen de Nofri, escondido detrás de los apóstoles, mirando al espectador. Antiguo trascoro de la catedral de València.

113 CUBERO, Pedro, 1697, Capítulo XXXXV, "(…) *solicitó la magestad Católica de Felipe Quarto el Grande, estando en esta ciudad, llevarselas para el Real Monasterio de El Escurial, y por averse hecho reparo, que no se le podia sacar entera y desistio su Magestad de su intencion con mucho dolor llevandose solo los doze Apostoles que avia en dicha portalada* (…)".

114 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 234.



Fig. 34. Tañedores híbridos de triángulo y de viola de arco. Tabla de las entrecalles superiores tallada en bajorrelieve, estofada, pintada y dorada. Techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de València. Fotografía: C. Martínez.

FIESTA, ESPECTÁCULO Y TRIUNFOS: LAS ENTRADAS REALES

Una de las razones de la renovación de la escultura en este momento es producto del desarrollo de los cuadros vivientes, que con los nombres de "entremés", o "rocas", se mostraban en las procesiones del Corpus Christi o en las entradas reales. Estos eran una variante del teatro medieval acompañado de escenarios móviles de alta complejidad diseñados para la ocasión.

Aunque existe una larga serie de ejemplos, las dos grandes entradas reales celebradas en València, la del Rey Martín I en 1402 y la del rey Fernando de Antequera en 1412 se convierten en lugares privilegiados para el estudio de las obras realizadas, de las técnicas desarrolladas y de los principales protagonistas que intervinieron en las mismas.[115] Las detalladas anotaciones de los libros de gastos de estas entradas nos informan del carácter de estas construcciones efímeras en las que los personajes bíblicos, mitológicos, o alegóricos aparecen realizados con las novedosas fórmulas de la escultura ligera, utilizando tramoyas aéreas y ruedas móviles de gran complejidad mecánica. Estas entradas aglutinan grupos de maestros que tras trabajar en estos complejos aparatos efímeros, pasan luego a ser escultores de otras muy diversas obras. Inevitablemente estas experiencias dejarían huella en los trabajos posteriores.

Como se ha señalado repetidamente, una entrada real no era una simple espectáculo festivo por la llegada del rey. El argumento del espectáculo mostraba una reciprocidad de obligaciones entre la ciudad y el monarca. Era la visualización del contrato social entre la Ciudadanía y la Corona. La ciudad entera se transformaba en un escenario. La ceremonia de la entrada, era generalmente llevada a cabo en la primera visita del rey a una de sus ciudades. Estas visitas comportaban un componente de intercambio en que el soberano ofrecía su presencia

115 ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo, 2008. CÁRCEL, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2014. Las Rocas ya contaban con una tradición anterior pues conocemos que en 1373, en la entrada a València del infante Joan, se realizaron unos simulacros de galeras sobre carretas cubiertas con telas para ocultar las ruedas que las movían, con dibujos del casco de la nave sobre el agua avanzando para atacar un castillo de madera. Estas entradas que celebraban la llegada del rey a la ciudad y que reunían un amplio cortejo que recorría las principales calles de la ciudad se fueron sofisticando de tal manera que la ciudad decidió encargar sus "rocas" o carruajes a un buen número de artistas.



Fig. 35. Flautista y timbalero híbridos. Tabla de las entrecalles superiores tallada en bajorrelieve, estofada, pintada y dorada. El flautista de la derecha es híbrido de grilla y calza chapines. Techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de València. Fotografía: C. Martínez.

física, portadora de la ley y de las franquicias que cada nuevo monarca debía renovar, mientras que la ciudad ponía a la disposición del rey su riqueza, su ingenio y sus bienes.[116] Por lo tanto, las entradas debían tener unos contenidos cuidadosamente diseñados, supervisados y dirigidos. Lógicamente en ellas trabajaban profesionales de todos los oficios y colaboraban los mejores artistas de la ciudad.

Las entradas dieron forma a argumentos literarios aristocráticos y también populares, contaminándose de la alta y de la baja cultura. En la entrada del rey Martí en 1402 se incluyeron algunos triunfos de gusto petrarquista como el triunfo de la Fama, en el llamado entremés del *Joch de la Gloria Mundana*, una escena con una muralla y torres donde estaba la silla en la que se coronaba al chantre del rey, acompañado por la rueda de las edades, o de la fortuna, con todo un cortejo formado por personajes contemporáneos, además de otros personajes de la antigüedad clásica o de las leyendas artúricas. En esta entrada se incorporaron también algunas otras novedades como el personaje de Hércules, en dos escenas distintas de sus trabajos. En una de ellas asaeteaba un centauro y en la otra se representaba el simulacro del toro de Creta. Además, debido a la llegada junto con el rey de su esposa la reina de Sicilia, se añadió una roca titulada la *Illa de Sicilia*, en la que el carruaje, reproducía la isla rodeada por el mar, con sus ciudades, campanarios y ríos, e incluso con la representación viva de los volcanes Etna y Stromboli escupiendo fuego realizado con pólvora. A estos se sumaba una roca titulada la *illa del Paradís terrenal,* con representaciones vegetales.[117]

En la entrada del Rey Fernando de Antequera en 1412 se realizaron cinco espectáculos, entremeses o rocas utilizando ocho carros para ello. Bajo los títulos de *El Verger i la torre o la Divisa del senyor Rei*; *Les set cadires, Els set planetes o Els set fills del Rei (i de les virtuts); les set edats de l'home* y *Entremès de Mestre Vicent (*esta última basada en una visión apocalíptica de San Vicente Ferrer) se combinaba la fiesta, el espectáculo y el triunfo del rey y de la ciudad. Se exaltaban las virtudes de este y se señalaba su elección providencial. A la vez entre complejos mecanismos aparecían todo tipo de personajes, animales de artificio, simulacros

116 MASSIP BONET, Francesc, 2009; FERRER VALLS, Teresa, 1994; MUÑOZ GÓMEZ, Víctor, 2018.

117 CÁRCEL, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2014.



Fig. 36. lmagen de la Virgen de los Desamparados sin el manto de tela añadido. Cortesía IVCR+i, Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació.

de híbridos o monstruos, osos o salvajes.[118] Las grandes tribunas traseras de las torres de Serrans y de Quart, lugares privilegiados para presentar y/o contemplar espectáculos cobran sentido ante este despliegue de imágenes.

En la primera entrada participan algunos de los maestros que consideramos protagonistas de las innovaciones escultóricas en los años siguientes. Un Joan Llobet, ya escultor experimentado junto a su mozo aún joven, o un Joan Çanon como aprendiz incipiente que se codea con los experimentados hermanos Santalínea, orfebre y escultor, requeridos a los talleres de Morella para que se desplazaran a València y pudieran intervenir como protagonistas destacados en esta y en la siguiente entrada, la del rey Fernando de Antequera, para la que son también llamados, aunque no intervienen directamente. Otros son destacados escultores en madera como Guillem Vives o Jaume Spina, autores de varios retablos que en calidad de *entalladors* trabajan en la entrada del rey Martí. Otros protagonistas de esta segunda entrada que nos interesa destacar por su papel relevante, ya que no son simples entalladores sino que también fueron requeridos ex profeso para que se desplazaran a València, son los hermanos Esteve, Jaume y Nicolás, naturales de Xàtiva. Como hemos visto, serían luego destacados autores de muchas obras escultóricas, algunas tan relevantes como el trascoro de la catedral. Otros maestros que van cobrando fuerza como Domingo Mínguez, participante en esta segunda entrada trabajará principalmente en el programa escultórico de los techos de la casa de la ciudad, junto a Berthomeu Santalínea, con un planteamiento que guarda estrecho paralelismo con las obras de estas entradas.



Fig. 37. Vista lateral de la imagen anterior. Cortesía IVCR+i, Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació.

LA ESCULTURA DE MATERIALES LIGEROS

Una de las consecuencia de las espectaculares procesiones y entradas fue la temprana aparición de novedades técnicas como la escultura ligera realizada con *cartapesta,* o papelón y la *pastiglia* o pastilla. La *cartapesta* es un recurso de origen oriental, divulgado desde Venecia donde había llegado a través de la ruta de la seda. Se realiza a base de colas y pasta de papel. Las colas o *ayguacuyta se* realizaban con pergaminos y pieles hervidas, esta masa era normalmente forrada con lienzos encolados de cáñamo y lino, luego estofados, y policromados o dorados. La larga tradición del cartón–piedra en la imaginería festiva valenciana es, sin duda, herencia de este momento.[119] La *pastiglia* o pastilla es una técnica utilizada frecuentemente en la Edad Media y en el Renacimiento italiano que consiste en aplicar una pasta de yeso y goma con la ayuda de un pincel para formar motivos decorativos de bajo relieve en los que se aplicó el color o más comúnmente el pan de oro. Fue frecuente su uso en polípticos y en los *cassoni* o arcones de boda italianos del *Quattrocento.*

Lamentablemente muchas de estas piezas se han perdido porque muchos de los objetos escultóricos realizados con estas técnicas fueron concebidos como obras de arte efímeras

118 CÁRCEL, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2014; MASSIP BONET, Francesc, 2013-2014; CALVÉ MASCARELL, Oscar, 2019; MUÑOZ GÓMEZ, Víctor, 2018.

119 COLOMINA SUBIELA, Antoni, 2017.

que se empleaban en las procesiones, entradas reales y ceremonias cívicas que requerían movilidad de estructuras muy aparatosas pero con poco peso. A pesar de ello, algunas esculturas exentas de carácter religioso han llegado hasta nuestros días, o hasta fechas bastante recientes, lo que permite admirar el altísimo interés de un conjunto de piezas de la primera mitad del siglo XV. Muchas ellas fueron concebidas para mostrarlas en procesión y por tanto necesitaron la ligereza que caracterizó la *cartapesta*.[120] Respecto las aplicaciones de estofados de yeso afortunadamente se conserva una de las piezas mas importantes de este episodio: el techo de la Sala Dorada de la casa de la ciudad de València que veremos más adelante.



Fig. 38. San Miguel, ayuntamiento de València, fotografía anterior a su restauración.

Quizá una de las esculturas más importantes y tempranas de todas cuantas se han conservado del siglo XV, es la imagen de la Virgen de los Desamparados. Pieza frágil, difícil de analizar por las múltiples alteraciones y restauraciones a las que ha sido sometida y por la carencia de documentación de archivo concluyente sobre su proceso creativo. Tenida como talla, sabemos que no es obra de madera, sino que es un trabajo realizado con la técnica indicada del papelón. Afortunadamente, gracias a los análisis técnicos efectuados para su última restauración, en 2017, disponemos de una información fehaciente de su materialidad.[121]

La imagen fue realizada entre 1420 y 1425 a juzgar por los datos documentales de que disponemos. El privilegio otorgado por el rey Alfonso el Magnánimo a la cofradía de Inocentes data del 5 de octubre de 1416, aunque en los primeros inventarios de la cofradía de 1417 y 1419 aún no encontramos ninguna mención de la misma. El primer dato que podemos relacionar directamente con la imagen es de 1425 en que se decide guardar en una caja. En años sucesivos, se reconocen distintas intervenciones de limpieza, arreglo de los rostros de la Virgen y el niño, y retoques en la policromía y el dorado, que se repitieron en el siglo XVI.[122] La imagen en 1426 ya tenía las características que reconocemos con un tamaño cercano al natural, con el dorso liso para poder recostarla y la cabeza ligeramente inclinada hacia delante, que se apoyaba en una almohada. Esta postura permitía que procesionara apoyada sobre los cuerpos de los enfermos mentales y ajusticiados a los que acompañaba en los entierros. Modificaciones posteriores permitieron el cambio de postura de tumbada a erguida, además de los añadidos de ropajes, joyas, y las nuevas figuras de los santos inocentes y del niño en el siglo XVIII (Figs. 36 y 37).



Fig. 39. Pavés heráldico procedente de Valdecrist. Museo de BB. AA. Castellón.

En esta misma tradición se encontraría la imagen de tamaño natural del San Miguel de Llíria, quemada en la guerra civil, y hoy rehecha. Se ubicaba en el Santuario de San Miguel, beaterio para el recogimiento de mujeres dedicadas a la oración, situado en las afueras de la población, que había sido fundación del rey Jaume II. Tormo señala que ambas imágenes pudieron estar relacionadas con un mismo artífice y recuerda como el San Miguel fue un encargo realizado en 1411 de Eurica Gilabert Jofré, hermana de Fray Gilabert Jofré, fundador del *Hospital d'Innocents, Folls i Orats,* para el que se realizó la Virgen de los Desamparados.[123]

120 MONTERO, Encarna, 2017; ROMÁN GARRIDO, Rosenda María, 2020, p. 1-11.

121 GARCÍA, Greta y ROMÁN, Rosa, 2017; PÉREZ GARCÍA, Carmen, 2015.

122 La documentación en RODRIGO PERTEGÁS, José, 1922.

123 TORMO, Elías, 1923, p. 185.





Fig.40 y 41. Molde de imagen, siglo xv, ayuntamiento de València, Foto cortesía Museo de Historia de la Ciudad.

Una imagen de calidad y talla exquisita, representaba al arcángel San Miguel, triunfante sobre el demonio a sus pies, con vestimenta militar plateada, escudo y lanza, coronado, con cabellos abultados y rostro ligeramente inclinado, y unas alas de grandes dimensiones que lo enmarcan arropando la imagen. Su ligereza permitiría también la procesión de la imagen que se bajaba en las fiestas solemnes desde el cerro de San Miguel a la población de Llíria.

Otra imagen, en este caso conservada en el Museo Histórico del Ayuntamiento de València, es también pieza que pertenece a esta categoría de escultura ligera, de similar tamaño y acaso concebida sin el inicial requisito procesional de las dos anteriormente mencionadas. José María Zacarés recogía a mediados del siglo XIX la estima que se tenía por la escultura del San Miguel ubicada en la Sala del *Consell Secret* de la casa de la ciudad "por ser todo de corcho".[124] En realidad parece ser una talla moldeada con superposición de estratos de lino, cáñamo y yeso policromados y dorados, y anclajes metálicos en el interior. Es de menor tamaño que el natural (1'47 m). Representa al arcángel San Miguel ataviado con armadura, escudo y lanza que atraviesa la boca del demonio a sus pies. Las alas doradas desplegadas tienen un gran protagonismo.[125] (Fig. 38).

Otra novedad, constatada con documentos y con piezas conservadas fue la utilización sistemática de moldes para realizar esculturas. Los moldes eran de yeso o de cerámica. Las figuras realizadas podían ser de papelón, de yeso o de cerámica. Las de papelón se utilizaban con frecuencia para realizar las figuras híbridas de tamaño natural o gigantesco que aparecían en los desfiles, como los *nanos* y los *cavallets* que todavía lo hacen. Un precioso e inédito documento datado el 30 de agosto de 1435, consistente en el inventario *post mortem* del maestro *perpunter* Antoni Guerau nos informa de las piezas y moldes existentes *en la casa on lo dit defunt solia estar.*[126] Un oficio cuya denominación remite a "labor de costura", pero que en realidad cubría un amplio abanico de realizaciones cercanas a las de la actual labor del pintor decorador: muros, techos, escudos, tarjas, pendones y estandartes. Esta casa, considerando la ausencia de objetos personales, debía ser únicamente el taller de trabajo de Guerau. Estaba situada en la céntrica plaza de San Bartolomé, justo detrás de la casa de la ciudad y, acaso, fuera utilizada habitualmente para usos relacionados con las fiestas que organizaba la ciudad.

Entre lo inventariado se encuentran, al menos, designados como tales, trece moldes para fabricar figuras. Entre ellas se citan cuatro moldes de caballo, dos moldes de cabeza de mujer, un molde de cabeza de doncella, un molde de pierna, un molde de pierna de grulla, un molde de pierna de águila, un molde de cabeza, un molde de molino de viento y un molde de cabeza de león. El documento especifica que dos de los moldes (uno de cabeza de mujer y uno de caballo) son de madera y que otros dos de los moldes (uno de cabeza de mujer y el de cabeza de doncella) son de yeso.

124 ZACARÉS, José María, 1856. p. 24. Hoy sabemos que tiene el cuello de corcho como ha quedado reflejado en los análisis realizados a la pieza, SARRIÓ, Francisca, 2015, p. 215-217.

125 SARRIÓ, Francisca, JUANES, David y FERRAZZA, Livio, 2017.

126 ARV, Nicolás Menor, 1483, 2 de octubre de 1430. Apéndice documental, documento nº24.

Respecto de las trabajos realizados, con distinto grado de acabado, hay dieciséis piezas en las que se especifica que están sacadas de molde: Dos brazos blancos. Dos piernas blancas. Un hombrecillo con escudo vestido de tela verde con cara aniñada. Un hombrecillo vestido de tela negra. Una cabeza de *Vibra.* Una cabeza de *Vibra* con una doncella vestida de lana trepada. Una cabeza de doncella. Una hopalanda blanca. Una hopalanda de lana. Un facistol de papel. Una luna de papel. Una cabeza de dos caras. Una luna de papel con engrudo. Una cabeza de caballo sobredorada.

El hecho de que se indique que las piezas sean de varios tipos: de papel; de papel con engrudo; enyesadas; coloreadas y, al fin, sobredoradas, parece señalar los sucesivos estadios de las esculturas de cartapesta o papelón. El papel se comprime sobre el molde y recibe el engrudo. Luego la superficie, ya endurecida, se enyesa quedando blanca y más tarde se pinta o recibe el sobredorado. La razón de tener tanto moldes de yeso como de madera puede ser por la mayor precisión y duración de los de madera, cuando ésta es de particular dureza. De hecho se conserva un molde de este tipo en el Museo de Historia de la Ciudad de València.[127] (Figs. 40-42).



Fig.42. Imagen resultante del molde anterior, siglo xv, ayuntamiento de València, Fotografía cortesía Museo de Historia de la Ciudad.

El documento cita también un largo etcétera de otras realizaciones tradicionalmente más relacionadas con el oficio de *perpunter*: tablas pintadas, escudos, tarjas, pendones y estandartes. Una de las tablas lleva bruñido el *rat penat del señor rey.* Los pendones, estandartes y escudos tenían la señal del rey o de señores de alta alcurnia.

Las imágenes de cabeza de *Vibra* con una doncella vestida de lana trepada, del hombrecillo con escudo vestido de tela verde, de la luna, o la cabeza de dos caras, remiten a las imágenes fantásticas del techo de la casa de ciudad, que entonces se montaba a pocos metros de este taller y en el que trabajaba Guerau. Sin embargo el conjunto de escultura ligera que plantea la casa donde Guerau *solia estar* es lo necesario para montar un "entremés" o "roca". La agitada vida política de esos años, con el rey ausente, la guerra latente con Castilla y la abierta en Italia facilitaban argumentos.[128]

Los moldes de cerámica que permitían realizar repetidas copias del mismo material se utilizaron para realizar copias de imágenes de devoción con el mismo molde. Las imágenes de Nuestra Señora de Vallivana y la de Nuestra Señora de la Fuente en Castellfort (Figs. 43 y 44), ambas en la comarca de Morella, datables a comienzos del cuatrocientos, son idénticas y están sacadas de un mismo molde.[129]

127 Se encuentra inventariado como molde de exvoto. Referencia 2.2/220.

128 MEDINA CANDEL, Francisco, PÉREZ-MIRALLES, Juan, BOIX DOMENECH, Miguel, 2017

129 APPV, notario: Joan Gil, 18863.



Fig. 43. Escáner laser 3D de la imagen de Nra. Sra. de la Fuente de Castellfort sin los revestimientos posteriores. Ilustración cedida por J. Medina Candel, F.; Pérez-Miralles; J., Boix Domenech, M.



Fig. 44. Escáner laser 3D de la imagen de Nra. Sra. de Vallivana sin los revestimientos posteriores. Ilustración cedida por J. Medina Candel, F.; Pérez-Miralles; J., Boix Domenech, M.

BERTOMEU SANTALÍNEA *YMAGINAIRE*

Escultor, morellano, e hijo de un *pelaire* y comerciante de lana, era hermano del célebre orfebre Bernat Santalínea, que ya vimos en el capitulo anterior y con el que habitualmente colabora. Aparece documentalmente, por primera vez, en 1397, en el pago del universal impuesto del *morabetí* junto con su padre y sus hermanos, por lo que en esa fecha ya debía de ser mayor de edad.[130] Pudo aprender el oficio en los dos últimos obradores del siglo XIV en Morella; el taller de la portada de las Vírgenes y la capilla de San Lorenzo y San Vicente de la iglesia arciprestal. En estos talleres se encontraba el último eco del taller de Sant Mateu unido a maestrías ligadas a la orfebrería. La presencia en Morella y en el Maestrazgo de la escultura realizada a lo largo del siglo XIV por los diferentes talleres que allí se sucedieron facilitaban modelos para el ejercicio profesional. El conocimiento de las técnicas de la *cartapesta* y de la *pastiglia* pudo adquirirlo en Morella donde había una nutrida colonia italiana relacionada con la exportación de la lana del norte valenciano y del bajo Aragón a Florencia y a Venecia, con la que inevitablemente debía de estar en contacto su familia.[131]

Después de Morella vuelve a aparecer documentalmente en 1401, en València, ordenando, dictando, dirigiendo y realizando la entrada del rey Martí, junto con su hermano Bernat por la considerable remuneración de 100 florines por parte de la ciudad; *Bernat Santalinea argenter e an Berthomeu Sentalinea ymaginaire, vehins de Morella, los quals los foren tatxats per remuneració e salari de ordenar, e dictar, e endreçar e obrar los entrameses que foren fets per a la dita festa cent florins.* De hecho, los primeros gastos de la entrada son por *pintar les mostres e deboixar.* Señala el prestigio de los hermanos el hecho de que los maestros de obras de la ciudad hicieron huelga por el pago superior que recibían los Santalinea, *aquest dia comença a cobrar en Sentalinea, argenter de Morella, e en Lobet e los Çaeres no y volgueren obrar dients que poch salari havien, empero, en Sentalinea obrà a sguart sens algún cert salari.*[132] La firme decisión de los jurados de mantener a los Santalínea dirigiendo la entrada a pesar de la actitud de los maestros locales señala que eran los únicos que conocían las nuevas técnicas y eran capaces de organizar un triunfo a la italiana. El respeto que cosechan los Santalínea lo mide igualmente el hecho de que son, junto con el maestro Marçal de Sax, que colabora en la obra, los únicos que se merecen para sus refrigerios beber el selecto *ví grec,* vino griego. Que la operación de proyectar y construir la entrada real no era sencilla lo demuestra la complejidad de los entremeses montados. Junto con personajes como Aristóteles, Virgilio, Medea o Hércules aparecen centauros, querubines, águilas o salvajes. Dar forma corpórea a estas imágenes literarias carecía de precedentes. Entre las dificultades del montaje cabe señalar que la atención a los artefactos realizados requirió en ocasiones la presencia del oficio de *mecanich.*

En febrero de 1412 estando Bertomeu en Morella y Bernat en Barcelona, se solicita su presencia desde València para preparar la entrada del rey Fernando de Antequera en esta ciudad.

130 ALANYÁ, Josep, 2000.

131 LEVI, Ezio. 1928. LEVI, Ezio, 1932. MILIÁN BOIX, Manuel, 1981. SÁNCHEZ ALMELA, Elena, 1984.

132 ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo, 2008.





Fig. 45. Padre Eterno, remate de la cruz procesional de Traiguera (Castellón). Bernat Santalínea 1414. Fotografía: Piró.

Fig. 46. Padre Eterno, capilla de los labradores, Morella (Castellón). Bertomeu Santalínea. Fotografía: Tramoyeres, anterior a 1936.

Llegados ambos a València, y ya en marcha el proyecto, se piensa que ya no son necesarios.[133] En 1413, el nuevo rey, Fernando de Antequera, solicita, mediante una carta personal a los hermanos Santalínea, su presencia en Zaragoza para preparar la entrada a esta ciudad con motivo de su coronación.[134] En la carta sorprende la familiaridad con la que el rey se dirige directamente a los Santalínea. Para el montaje de esta entrada se reutilizaron piezas de los entremeses realizados en la entrada de València el año anterior.

Obra significativa de su trayectoria, conocida por fotografías por haberse perdido en la última guerra civil, es la imagen de Dios Padre de la iglesia de Santa María de Morella. Era una imagen de bulto, de tamaño del natural, esculpida en madera. Dios padre aparece sedente en el *Thronum Gratiae,* con las manos abiertas para acoger a Cristo crucificado, según la conocida tipología iconográfica de representación de la Trinidad. Lleva largas barbas y la cabeza cubierta con la corona de San Silvestre.[135]

Su adscripción al taller Santalínea viene asegurada por aparecer idéntica en tamaño reducido, en plata sobredorada en el ápice de la cruz alzada de la parroquia de Traiguera (Castellón), obra documentada de Bernat Santalínea. El rostro barbado aparecerá igualmente

133 CÁRCEL, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. 2014, p. 276.

134 SALICRÚ I LLUCH, Roser, 1995, p. 754 por un error de transcripción son citados como Bernat i Bartomeu de Santalívia, en carta escrita por el rey en 20 de diciembre de 1413 se les solicita, que vayan a la ciudad de Zaragoza a preparar los entremeses.

135 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928, p. 30.



Fig. 47. Vista cenital de la bóveda del coro de la iglesia arciprestal de Morella.

en la imagen de Dios padre en las impostas de la capilla mayor de la catedral de Tortosa. La peculiar barba partida y el notable bigote son deudores de la imagen del retablo de la Trinidad del taller de Sant Mateu.[136]

El soto coro de la iglesia arciprestal de Morella

Obra de escultura hasta ahora ignorada, que puede atribuirse a Bertomeu Santalínea, es la correspondiente al sotocoro de la iglesia de Morella, su ciudad**.** La atrevida disposición del coro, situado en el centro de la iglesia y apoyado en cuatro pilares preexistentes lo convierte en un *unicum*, una pieza excepcional que no admite comparación con los numerosos coros altos realizados en la península ibérica a partir del siglo xv. Fue construido con una bóveda de crucería rebajada realizada con arcos escarzanos y una trama de nervios basada en el octógono estrellado. Ninguna de estas disposiciones tenía antecedentes en la Corona de Aragón. Las nervaduras de la bóveda del coro están reunidas en trece claves. Este es un rasgo habitual en las bóvedas de las salas capitulares hispánicas del siglo xiv que haría alusión al colegio apostólico más Jesucristo.[137] Como ha señalado J. Alanyá la iglesia de Santa María estuvo a punto de convertirse en catedral según la propuesta realizada por el rey Martín I, en 1408, al papa Benedicto xiii. Acaso esta idea, que requería un espacio en el templo para acoger el capítulo, pudo impulsar la construcción del coro y de su escalera.[138]

La única y limitada noticia documental sobre la construcción del coro alto y la escalera helicoidal por la que se accede se debe al historiador morellano Segura Barreda (1868), quien, citando documentos de archivos locales perdidos, indica que el coro fue construido por el «obrero» Pere Segarra, entre 1406 y 1426. No obstante, el «obrero» citado era seguramente el administrador de la fábrica y no el maestro de obras.[139] Sin embargo, podríamos dar por buenas las fechas, ya que otra noticia de 1406 nos informa de una importante compra de madera para la arciprestal, que únicamente pudo servir para construir las cimbras con las que apear la bóveda.[140]

136 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928, p. 22.

137 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2014.

138 ZARAGOZÁ, Arturo; MARÍN, Rafael, 2017 .

139 SEGURA BARREDA, José, 1868. Posteriormente, aparecen los nombres del escultor Antoni Sancho y de un italiano: Joseph Belli. La cronología suministrada por Segura Barreda coincide con un importante dato documental: el 12 de abril de 1404, mediante la bula *Quia libenter in pacis observantia delectamur*, firmada en San Víctor de Marsella, el papa Benedicto XIII reconocía, confirmaba y aceptaba la concesión del tercio de la primicia real, recogedor en la villa de Morella, a favor de la ciudad citada y para que se invirtiera en la conservación del templo arciprestal y en la dotación del culto sagrado. El 11 de septiembre de 1414, después de una visita a Morella, donde coincidió con el rey Fernando I y con San Vicente Ferrer, el papa Luna firmó una nueva bula, *Cum precelsa meritorum insignia*, en virtud de la cual concedía indulgencias a todos los que visitaran la iglesia o contribuyesen a la obra del campanario, o reparación y mantenimiento del culto en la arciprestal (Alanyá 2000; Cuella 2009; Zaragozá 2011).

140 ALANYÀ i ROIG, Josep, 2000.



Fig. 48. Imágenes de las impostas y clave central del coro alto de la iglesia arciprestal de Morella. Fotografía: C. Martínez.

Sin duda la fábrica requirió el concurso de un maestro de obras experimentado del que se desconoce el nombre. Respecto a las imágenes sorprende inicialmente que en una obra de tan discretas dimensiones se realizaran tres conjuntos de esculturas de tres diferentes momentos o talleres. El primero, unido al obrador de la bóveda, se encargó de labrar las claves de la bóveda y las impostas de los arcos. La espectacularidad del conjunto arquitectónico y el escondido y oscuro lugar que ocupan ha hecho olvidar estas imágenes, que hasta ahora han pasado casi desapercibidas. El segundo taller, muy diferente, realizó el Juicio Final del trascoro. Este goza de una gran visibilidad, pero es de una calidad escultórica netamente inferior. Podría ser cosa aprovechada e instalada con las prisas de finalizar la obra. El tercer momento corresponde a la espectacular escalera y su antepecho. Esta introduce un nuevo material: el yeso. Esta pieza, realizada posteriormente, la estudiaremos más adelante.

El primer taller podría referirse a la fecha de 1406. El programa iconográfico podría corresponder a la exaltación de la patrona de Morella, la Virgen de Vallivana. Esta aparece en la clave polar con el niño y dos ángeles ceroferarios, tal como se representa a esta Virgen *aparecida*. Significativamente la clave no está orientada conforme al eje de la iglesia sino girada noventa grados para señalar el lugar de su aparición. Esta advocación era de gran veneración en el momento como lo indica la presencia del papa Benedicto XIII en la ermita con motivo de su visita a Morella.[141] Las otras doce claves están realizadas mostrando diferentes tipos de bóvedas, realizadas a modo de microarquitecturas.

141 SEGURA Y BARREDA, Francesc, 1868, p. 431-432.

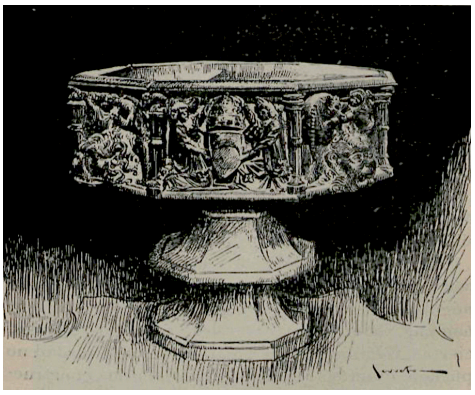


Fig. 49. Grabado antiguo de la llamada pila del Papa Luna.



Fig. 50. Fuente de la plaza de la Trinidad de Xàtiva.

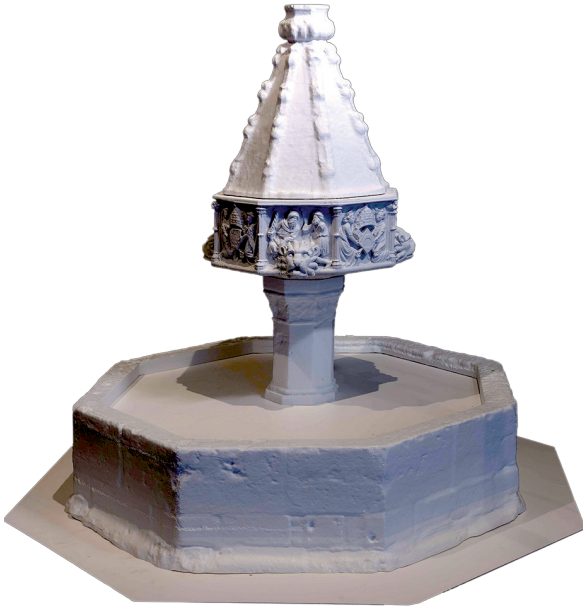


Fig. 51. Reconstruccion hipotética de la fuente del Papa Luna en Peñíscola.

Las imágenes de las impostas muestran los cuatro símbolos de los evangelistas junto con un variado muestrario de dieciséis figuras labradas en piedra que, sin duda, son retratos de personajes coetáneos que quedarían identificados por las filacterias que muestran, ahora lamentablemente rotas o borradas. Se ven entre ellas, identificadas por los vestidos, la figura de un obispo, de un fraile, de un personaje barbado elegantemente ataviado, con hábito de solapas, guantes, manga corta y solideo, de dos mujeres, e incluso de un simio.

Desde el punto de vista escultórico debe resaltarse que las imágenes de las impostas han perdido la condición de atlantes de la bóveda pasando a ser figuras parlantes y expresivas, dispuestas, como recostadas, con naturalidad y elegancia. Su disposición parece un préstamo de algunas impostas del taller de la puerta de los apóstoles de la misma iglesia. Similar condición tendrán algunas figuras realizadas en la cabecera de la catedral de Tortosa por Santalínea treinta años mas tarde.

La fuente del del papa Luna. Obra perdida

Obra atribuible a ambos Santalínea es la llamada pila del papa Luna, que se conserva en la catedral de Tortosa utilizada como pila bautismal. Esta pila, es en realidad la taza de una fuente. Así lo demuestran, después de un detenido análisis, los cuatro caños laterales cegados; el paso inferior, para el suministro de agua, también clausurado, y los ocho registros, igualmente macizados para sujetar con una laña metálica una tapa pétrea para proteger el depósito.

Aunque no existen noticias documentales del momento de su llegada a Tortosa, tradicionalmente se ha considerado que originalmente se construyó para el castillo de Peñíscola durante la estancia en el mismo de Benedicto XIII. A la muerte del papa, y tras el desmantelamiento y dispersión de sus memorias sería recogida en la catedral de la diócesis, cuyo obispo Ot de Montcada i de Luna había sido partidario suyo durante el Gran Cisma. En realidad, una fuente de este tipo no habría tenido sentido en lo alto del castillo, donde no había un nacimiento de agua. Sí lo hay, inmemorial, famoso y con carácter prodigioso (agua dulce dentro del mar), junto a la entrada de la ciudad, en la llamada muralla de la fuente. Esta muralla fue construida por el papa a su llegada a Peñíscola en 1414. La construcción de una fuente de agua dulce para dar servicio a la ciudad rodeada por el mar debió considerarse como una obra apropiada a un pontífice.

La fuente coincidiría con una formula similar a la fuente datada en 1405, en Xátiva, en la plaza de la Trinidad.[142] Es decir un pie con copa y tapa octogonales, y cuatro caños que vertían a la pila. La copa es un prisma octogonal vaciado en piedra de Gerona. En cuatro de sus caras se muestra las armas del papa Luna con las llaves de San Pedro y la corona de San Silvestre (que custodiaba Benedicto XIII en Peñíscola) soportadas por ángeles tenantes. En las otras cuatro caras se disponen cuatro cabezas de león que daban forma a los caños del agua. En segundo plano, detrás de las cabezas, se sitúan otras tantas escenas que conforman un programa iconográfico con temas bíblicos, alegóricos de la situación de Benedicto XIII a su llegada a Peñíscola. La localización de la fuente, en la entrada a la ciudad papal, la tradición romana y el carácter instruido de Benedicto XIII sugieren una interpretación propagandística de contenido profético (Figs. 49-51).

La atribución a los hermanos Santalínea parte del inicial carácter de obra de orfebrería del diseño de la fuente. Puede recordarse la similitud de la fuente con el *Lignum Crucis* de Clemente VIII, que proveniente del tesoro papal se custodia todavía en la parroquia de Peñíscola. Consta, además, que Bernat Santalínea estaba en relación directa con Benedicto XIII en Peñíscola en 1414.[143] La capacidad de suministrar imágenes para un programa complejo también se atiene a las características de los Santalínea. En realidad, el argumento del relato iconográfico recuerda el ambiente de las entradas reales y procesiones que se desarrollaban en València en aquellos años. Cabe recordar que Benedicto XIII residió en València durante ocho meses, antes de recluirse en Peñíscola.[144] (Figs. 52 y 55).

El curiosísimo y potente diseño de las cabezas de los leones, en los que la ceja se prolonga convirtiéndose en la oreja podemos verlo idéntico en la capilla de San Lorenzo y San Vicente de Morella, donde Bertomeu Santalínea pudo trabajar de aprendiz. Por otra parte, el tema de los luchadores desnudos aparece repetidamente en el techo de la Sala Dorada de la casa de la ciudad de València. El hecho de que el hombre matando al león vaya vestido con el calzón, o *subligaculum,* de gladiador romano y los luchadores y unos de los ángeles tenantes

142 BOLUDA, Alfred, 1998, p. 97.

143 MILIÁN BOIX, Manuel, 1986, p. 83-94.

144 SERVER SERVER, Blay Josep, 2017.



Fig. 52 a, b, c y d. Bajorrelieves de la fuente del Papa Luna. Fotografías: C. Martínez.

lo hagan desnudos muestra una voluntad arqueológica que se repite en el techo de la Sala Dorada de la casa de ciudad de València, en la escalera del coro de la arciprestal de Morella y que parece proceder de las ideas desarrolladas en las entradas reales (Figs. 53-54).

Obra relacionada con la anterior es el tratamiento escultórico en impostas y claves de la iglesia parroquial de Peñíscola. Las impostas de los arcos cruceros parecen haber sido hechas con dos ideas, las de la cabecera llevan ángeles músicos y las de la nave bustos y cabezas humanas de buena factura y gusto clásico. La clave de la cabecera (contraorientada respecto a la iglesia actual) muestra una imagen de Nuestra Señora con el Niño. Las obras fueron realizadas después de la llegada de Benedicto XIII a Peñíscola.[145] (Figs. 73-74).

Entre la obra perdida de Santalínea conocemos documentalmente algunas obras que no nos han llegado, como el retablo y una imagen de la Virgen para de la iglesia de Xert, en el Maestrazgo de Montesa, otro retablo para Nules y una imagen de un vaciado de un bajorrelieve de San Miguel para una campana de la torre del Miguelete en València.[146] El encargo de la mazonería de los retablos habría que entenderlo no tanto por las labores de carpintería en el taller familiar sino por las de estofado o *pastiglia dorada,* que sería una de las técnicas utilizadas.

También puede atribuirse a su taller, o a su círculo, otras piezas sin documentar, pero de interés, como son el bajorrelieve de la Virgen con el Niño de la Almoina de los canónigos de la catedral de Tortosa y otra de la Virgen de la leche que se custodiaba en Zorita (Castellón).

145 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GIL SAURA, Yolanda, 2005.

146 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928. Señala que el 23 de octubre de 1416 Santalínea realizó la estructura y mazonería del retablo, además de la imagen de la Virgen para presidir el retablo que Pere Lembrí pintó para la iglesia de Xert. Se sabe que la titular era de la Virgen por un época al pintor *"sub advocatione Beate Marie"*, sustituida en el siglo XVIII, sobrevivió a un incendio en 1856, pero desapareció en 1936.



Fig. 53. León procedente de la capilla de los Santos Lorenzo y Vicente de Morella.



Fig. 54. León vierteaguas de la fuente del Papa Luna.



Fig. 55. Escudo papal de Benedicto XIII en la fuente del Papa Luna.

El techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València

Cuando en 1859 la histórica casa de la ciudad de València fue declarada en ruina y derribada, el techo fue cuidadosamente desmontado y guardado. Sesenta años más tarde acabó instalándose en la sala del Consulado del Mar de la Lonja de los Mercaderes. Para el conocimiento de sus noticias históricas y de su estado antes del remontaje contamos, afortunadamente, con un estudio excepcional realizado hace más de cien años por el archivero, cronista de la ciudad y académico Luis Tramoyeres.[147] Afortunadamente dejó además, en el archivo de la Academia, excelentes fotografías de piezas del techo, todavía desmontado, que muestran su autenticidad y buena conservación.[148] (Fig. 56)

Este techo fue construido para la sala Nueva, o Dorada, del antiguo ayuntamiento de la ciudad de València. Esta era la más importante sala de ceremonias del edificio que simbolizaba el gobierno de la ciudad. Los jurados decidieron en 1418 que se realizara una construcción tan bella y tan costosa como pudiera hacerse y que se realizara según el consejo de los maestros más sabios y expertos. El espacio físico más emblemático de la Casa de la Ciudad debía estar a la altura de la pompa y de la circunstancia de la que era capaz de mostrar la ciudad de València, que en aquellos días seguía una senda de espectacular progreso tanto material como cultural. La sala era rectangular y, aparentemente, no incluía ninguna novedad; vigas transversales al eje de la sala apeadas en dobles ménsulas de madera y un tablero también de madera. Sin embargo, la novedosa incorporación de la escultura en el techo y el grosor de las tablas con bajorrelieves obligó a realizar una minuciosa obra de ensambles. De la misma forma, la aplicación de bajorrelieves de pastilla policromados y dorados en las tablas que



Fig. 56. Tablas laterales del techo de la Sala Dorada de la casa de la ciudad de València. Foto Tramoyeres anterior a la instalación del techo en la Lonja

147 TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1917.

148 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos, 2021.



Fig. 57. Techo de la Sala Dorada de la casa de la ciudad de València señalando las ménsulas, vigas y entrecalles.

forraban las vigas carecía de precedentes. Por otra parte, el universo de imágenes esculpidas y pintadas en el techo no tenía paralelos en su época. [149]

A pesar de la cegadora explosión de oro y de imágenes que presenta el techo, éstas se organizan ordenadamente. El techo se inscribe en un rectángulo de 18 x 7,20 m. y se organiza con vigas apeadas en dobles ménsulas esculturadas que las soportan. En las superiores se disponen las imágenes de los profetas. Estos aparecen sentados, con enorme dignidad, y llevan vestiduras talares en las que la policromía imita telas de seda. En las ménsulas inferiores se conforman imágenes de animales y de seres híbridos monstruosos y deformes de una enorme variedad; cuerpos de animales con cabezas humanas, o seres con varias cabezas. Las cabezas humanas son de extraordinario realismo, hasta el punto de parecer retratos. En las entrecalles hay bajorrelieves policromados y dorados con niños, leones, o dragones se presentan por parejas enfrentadas insistiendo en la contraposición de las imágenes de las ménsulas. Más arriba, las vigas están forradas por tableros únicamente pintados y dorados, aunque resaltados con la técnica de la pastilla. Generalmente, desarrollan, en la parte inferior fantasías decorativas y en los laterales escenas que proponen *exempla,* o *cuentos morales, o proverbios* adecuados para un relato que celebra los valores cívicos. Debe hacerse notar que tanto la escultura y el dorado de todo el techo parecen haber sido realizados bajo una misma dirección, en cambio, en la pintura de las vigas pueden distinguirse fácilmente al menos tres diferentes talleres.[150] (Figs. 1, 2, 57, 59).

Remata el techo los tableros superiores del entrevigado. Las 72 tablas llevan figuras pareadas talladas en bajorrelieve, estofadas, pintadas, doradas y buriladas. Muestran seres híbridos elegantemente vestidos en los que a partir de la cintura se convierten en animales bípedos con extravagantes pezuñas, o calzados con curiosos chapines a la moda del siglo xv. Los pies o pezuñas de estos seres recorren el perímetro del marco dando un inesperado movimiento a las figuras. El conjunto conforma un desfile en el que la mitad de esta serie la forman músicos tocando diferentes instrumentos y la otra mitad parecen mostrar una danza guerrera de carácter ceremonial, con extravagante armamento. La expresividad de los rostros, el movimiento de las figuras y la calidad de la pintura y del dorado convierten a esta serie en un conjunto excepcional que reúne escultura, pintura y dorado (Figs. 34, 35, 58).

En realidad, en términos de oficio, el techo debe definirse más como carpintería de taller que como carpintería de armar. La conjunción exacta de todas las piezas obligó a realizar un esquema preciso de piezas estandarizadas que se unían de forma exacta mediante encajes previamente diseñados. Sin duda tuvo que haber un diseño previo, tanto de traza como de programa. Este cabe entenderlo como un relato global sobre el buen y el mal gobierno de carácter Eiximeniano, que enfrenta a los profetas bíblicos con seres monstruosos. Las virtudes cívicas se exponen mediante un relato de figuras fantásticas, o de la mitología

149 MARTÍNEZ VALENZUELA, 2012. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2004. SERRA DESFILIS, Amadeo; IZQUIERDO ARANDA, Teresa, 2015. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos, 2021.

150 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos, 2021.





clásica. Con ello, Moisés, el rey David, San Juan Bautista, o los profetas Ageo y Jonás, entre otros, conviven con la diosa Cibeles, la ninfa cazadora Atalanta e Hipomenes, y estos con Hércules y con el gigante Efialtes. Por otra parte el espectacular desfile de músicos y de danzas ceremoniales de los entrevigados parecen completar un desfile de las entradas reales o de la procesión del Corpus. Las imágenes citadas podrían constituir la mejor ilustración de *Le Moyen Âge fantastique* de J. Baltrusaitis, a la vez que del *Regiment de la cosa publica* de F. Eiximenis.

Fig. 58. Escáner laser 3D, mostrando la volumetría de una tabla de las entrecalles superiores tallada en bajorrelieve, estofada, pintada y dorada. Techo de la sala Dorada de la Casa de la Ciudad.

Respecto a la organización de los talleres está claramente documentada la dirección de Joan del Poyo como maestro de obras de la ciudad al que auxiliaría como maestro carpintero Jaime Lombardo.[151] Entre los pintores se encuentran Gonçal Peris Sarria, Jaume Mateu y Antoni Guerau. En la escultura aparecen documentados Bartomeu Santalínea y Julià y Antoni Sanxo[152], morellanos, junto con Andreu y Joan Çanon, Joan Bonet[153] y Domingo

Fig. 59. Ménsula del techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València. Fotografía: Tramoyeres.

151 Sobre la obra de estos techos ver el apéndice documental, documentos nº 17 a 23.

152 Antoni Sanxo figura en los pagos detrás de Julià Sanxo por lo que debe ser más joven que aquel, quizá su hijo. No se sabía nada de este maestro en las obras de la sala Dorada, aunque sí que lo encontramos claramente documentado en las obras de la escalera del coro de Morella, lo que nos sirve para apuntalar la conexión del grupo de los Santalínea con los Sancho en las obras de esta escalera. AMV, n-22, 9 de mayo de 1419, pago de 15 libras, 19 sueldos y 6 dineros en calidad de *imaginaire*.

153 Este imaginero había pasado completamente desapercibido en la bibliografía de esta sala. Los datos proceden del AMV, notales de Jaime Dezplà, nº23 22 de abril de 1421, recibe un ápoca "*Joannes Bonet ymaginarius ad opus domus daurats undecim boces de bestions, a 4 sous per boça, fulles e flors*". No sabemos si podemos identificarlo con el Joan Benet fuster, que en 20 de febrero de 1434 realiza un viaje a Sicilia con la maqueta de las 4 torres del Real para mostrarlas al rey Alfonso el Magnánimo.



Fig. 60. Dibujo de un sacerdote del Templo representado en "*Postillae in Vetus et Novum Testamentum*" de Nicolás de Lyra, y Achim con el atuendo sacerdotal según *Exodo* [28, 29], en la escalera de Morella.



Fig. 61. (Arriba) Personaje híbrido perteneciente a un techo de la Casa de la Ciudad de València, actualmente en la Roca "Valencia". (Abajo) personaje híbrido sobrepuesto en el capialzado de la escalera de Morella.

Mínguez[154]. Joan del Poyo parece haber sido un excelente funcionario, capaz de organizar obras y equipos y diseñar ingenios para la construcción. Pero la original mixtura de relatos de alta cultura, delicados bajorrelieves, pintura y dorado de calidad remite a la organización de las entradas reales. Un techo como este, formado por 670 piezas solo pudo ser el resultado del trabajo en equipo de grandes artistas, puestos reiteradamente a prueba en las entradas reales y en las arquitecturas efímeras organizadas por la ciudad. Pero, a la vez, señala a quienes las diseñaron. En este caso, considerando el prestigio de Bertomeu Santalínea y su decisivo papel en la entrada de Martí I, cabe pensar en una supervisión general sobre toda la labor de escultura. Los niños desnudos, algún hibrido y los profetas de la escalera del coro de la arciprestal de Morella (realizada en yeso policromado) pueden ponerse en relación directa con la escultura del techo. Lo mismo sucede con el grupo de profetas de la parte alta de la cabecera de la catedral de Tortosa.

La escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella

El acceso al coro alto, que vimos en un epígrafe anterior, fue resuelto con una elegante escalera helicoidal de estructura de madera, con tirantes de hierro y acabado de yeso labrado y policromado, proyectada y construida de manera unitaria. Esta escalera, en un alarde de ligereza y expresividad, se desarrolla alrededor de un pilar cruciforme, construido ciento cincuenta años antes, hasta alcanzar una rotación dextrógira completa, sin apoyo estructural alguno por su perímetro exterior. La escalera arranca de un tramo macizo, el resto queda conformado por un «capialzado en circunferencia», en palabras del tratadista Vandelvira, cuya directriz es un cuarto de círculo.[155] (Fig. 62)

El capialzado se decora con un gran jarro del que surge una frondosa vegetación entre la que campean *putti*, animales y un personaje híbrido, mitad hombre, mitad bestia. En el jarro se alternan el escudo de la ciudad y los palos reales. La escalera está delimitada por un antepecho macizo de 1,10 metros de altura que evoluciona en sentido ascendente, emulando el aspecto de una gigantesca filacteria que rodea a un báculo. Por su cara interior presenta un plano liso continuo, cuya proyección en planta adquiere la forma de una circunferencia de 2,43 metros de diámetro. La cara exterior, sin embargo, muestra una sucesión regular de aristas y planos cuya representación ortogonal en planta dibuja un hexadecágono regular, o polígono de dieciséis lados.

Estos quince campos exentos del antepecho acogen una representación de la genealogía de Jesús, según el texto del evangelio de San Mateo (1:1-17). En los trece paños superiores se sitúan, por parejas, comenzando por la parte superior y dispuestos a modo de *sacra conversazione*, los bajorrelieves con las figuras de catorce de las 52 generaciones, identificadas por filacterias, señalando la relación padre-hijo de *Abraham/Isaac; Jacob/Judà; Fares/Esrom; Ahram/Aminadab; Naasón/Salmón; Obed/Jesé; David/Salomón; Roboám/Abias; Asa/Josafat; Azor/Sadoc; Eleazar/Matán; Achim/Eliud*; *Jacob/José*[13]. En la escena inferior la genealogía

154 Sobre este maestro, ver más adelante.
155 ZARAGOZÁ, Arturo; MARÍN, Rafael, 2016.



Fig. 62. Escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella.



Fig. 63. Detalle de la decoración del capialzado de la escalera con temas vegetales y *putti*.

finaliza con el nacimiento de Jesús y la Epifanía, de esta forma la Virgen María adquiere una visibilidad que no tendría en la habitual representación del árbol de Jesé. El carácter mariano del conjunto quedaría reforzado con la jarra del capialzado que haría referencia a la orden del mismo nombre divulgada por el rey Fernando I.[156] (Fig. 64)

El coro y la escalera, aparte de su peculiar disposición, estructura y programa iconográfico supone una notable innovación en tierras valencianas por la aplicación de la técnica del yeso estructural y de la escultura de yeso. Entre los paralelos con otras obras de Bartolomé Santalínea pueden citarse las figuras de combatientes y músicos del techo de la Sala Dorada de la casa de la ciudad. De hecho, una de las figuras híbridas de esta sala aparece similar en la escalera del coro de Morella. La tipografía de las filacterias es idéntica a las de los profetas de la sala Dorada. Los rostros de los antepasados de Jesús que van descubiertos muestran

156 *Ibidem.*














las largas barbas y cabelleras de los combatientes ceremoniales del techo de València. El carácter central de esta pieza en la obra de Santalínea queda señalado por el hecho de que también el rostro de la Virgen de la clave de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Tortosa, que veremos más adelante, tiene evidentes paralelos con la Virgen del Nacimiento de la escalera de Morella. Debe destacarse la voluntad arqueológica de las imágenes, así la imagen de Achim con el atuendo sacerdotal según Éxodo [28, 29], utiliza el dibujo de un sacerdote del Templo representado en "*Postillae in Vetus et Novum Testamentum*" de Nicolás de Lyra.[157] (Fig. 60 y 61)

La obra de la escalera se comienza hacia 1426. En esas fechas pueden estar por Morella los Santalínea porque ya se ha acabado la obra de la sala Dorada de la casa de la ciudad en su parte más importante. Esta obra se había paralizado en 1423 y en 1425 cuando se está tallando la sala del Consejo ya no se mencionan ni a los Santalínea ni a los Sanxo en València.

Esculturas del remate de la cabecera de la catedral de Tortosa

La catedral gótica de Tortosa es de planta basilical, de tres naves separadas por pilares y capillas laterales entre contrafuertes. La cabecera tiene una original disposición; está formada por nueve capillas radiales divididas entre sí por tracerías de piedra calada, de las que solo llegaron a construirse dos separaciones. No obstante, el resultado conforma un sugerente espacio, que es, a la vez, un juego de capillas y una doble girola. Las pantallas de tracerías de piedra calada vuelven a aparecer entre la separación de la capilla mayor y la girola. Se cubre toda ella con bóvedas de crucería cuadrangulares salvo la capilla mayor o presbiterio que se cubre con una bóveda poligonal cerrada por una gigantesca clave que recoge once nervios. El progresivo aumento de la altura desde las capillas y naves hasta la nave central y la capilla mayor permite abrir ventanas en todos los cuerpos y dotar de una esplendida luz a la cabecera. Al exterior manifiesta similar originalidad; el desnivel de los cuerpos permite exhibir un brillante juego de pináculos octogonales y de repetidos arbotantes. De haberse finalizado el proyecto iniciado con el desarrollo de los pináculos y los previstos angreles de los arbotantes el resultado estaría más cerca de lo realizado en el norte o centro de Europa que en el Mediterráneo. Acaso el alejamiento de su marco de referencia sea la causa de su insuficiente valoración.

La actual catedral gótica comenzó a construirse en 1347. La existencia de la catedral románica en uso y lo extremadamente ambicioso del proyecto hicieron que la obra de la cabecera avanzara con extraordinaria lentitud.[158] A partir de 1421 los maestros Pasqual y Joan de Ejulbe, o Xulbi, padre e hijo, dirigieron la obra hasta finalizar la girola y la capilla mayor. Del primero únicamente conocemos que construye la sencilla iglesia de San Roque de Jérica (Castellón) en 1383. Del segundo, hijo del anterior, que está presente en la junta de Girona de 1416 siendo partidario de continuar la obra de las tres naves. Aunque estos maestros no parecen haber sido especialmente relevantes, el alzado construido es de excepcional calidad. El interior de





Fig. 65. Imposta de los arcos formeros de la cabecera de la catedral de Tortosa.
Fig. 66. Friso interior de los arcos del deambulatorio de la cabecera de la catedral de Tortosa.

Fig. 64. Vista en detalle de 13 de los campos decorativos de la escalera de Morella, organizados en orden descendente, desde el desembarco del coro hasta el arranque de la escalera. Acogen una representación de la genealogía de Jesús, según el evangelio de San Mateo (1:1-17). Fotografía: C. Martínez..

157 LAGUNA PAÚL, Teresa, 1985.

158 El estudio detallado de los libros de fábrica realizado por ALMUNI han permitido conocer, en la medida que la documentación lo permite, el desarrollo de la obra. ALMUNI BALADA, Victòria, 2007.



Fig. 67 a. (De izquierda a derecha) profetas Abraham, Jacob y Moisés y la presentación de Jesús en el Templo. Imposta del lado del evangelio del arco de entrada a la capilla mayor de la catedral de Tortosa. Fotografía: C. Martínez.

la capilla mayor esta resuelto mediante una articulada composición de vanos y escultura que señala un trabajo conjunto del maestro escultor y del maestro de obras.

Aunque la documentación no siempre es muy detallada, el estudio de los libros de fábrica permitió a Victoria Almuni proponer a Bertomeu Santalínea como maestro de las esculturas existentes en la parte superior de la capilla mayor.[159] De hecho, entre mayo y junio de 1439 consta que Santalínea está trabajando 59 días en la obra con un alto salario. En este sentido es significativo que el 18 de mayo de 1438, confiera poderes a un notario de Morella, lo que indica que iba a estar fuera de su residencia habitual una temporada.[160] La clave de la bóveda se subió al lugar que tenía destinado el 27 de septiembre de 1439.

El conjunto escultórico de la parte superior de la capilla mayor se organiza en cuatro niveles; los capiteles de los baquetones y de las impostas corridas de los arcos perimetrales; los capiteles que transforman la sección del pilar en arco crucero; las impostas con personajes que apean los arcos formeros y la clave central (Fig. 65).

Los capiteles de los pilares y las impostas corridas de los arcos perimetrales se resuelven generalmente con una potente y elegante vegetación alternada de acantos, vid, roble o granadas. Únicamente dos de estas impostas están figuradas. En una de ellas puede verse una batalla entre dos personajes armados con escudos y grandes cuchillos con similar disposición que las batallas ceremoniales de las tablas del techo de la sala Dorada de València (Fig. 66).

159 ALMUNI BALADA, Victòria, 2007, p. 181. "Destaca la presència d'un menestral citat com a Santalínia, que entre maig i juliol de 1439 consta 59 dies treballant a l'obra. La seua alta retribució salarial i el fet que el març de 1439 conste que està ocupat "en fer les imatges" permet suposar que puga ser l'autor dels relleus de la clau major i d'alguna de les mènsules del sector superior del presbiteri. De fet, és l'únic picapedrer que cobra treballant 4 sous a peu d'obra. La resta ho fan només si reben el suplement de 6 diners per treballar a la pedrera. Identifiquem aquest menestral amb l'escultor Bartomeu Santalínia, membre de la coneguda família d'artistes morellans".

160 VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2016.



Fig. 67 b. Dios padre en el centro (*Ego sum qui sum* en la filacteria) entre profetas. Imposta del lado de la epístola del arco de entrada a la capilla mayor de la catedral de Tortosa. Fotografía: C. Martínez.

Los capiteles y frisos en los que descansan los arcos cruceros forman un imponente conjunto escultórico que desde el lado del evangelio hasta el de la epístola parecen argumentar el paralelo entre la catedral y el Templo de Jerusalén. El relato de imágenes se inicia con la presentación del niño en el Templo; los grandes patriarcas bíblicos como Moisés, Jacob y Abraham. En el friso correspondiente al lado de la epístola del arco de entrada a la capilla mayor se sitúan una extensa serie de profetas que portan largas filacterias sin textos pero que se entrelazan y permiten componer las figuras. Las largas barbas de estos últimos los emparentan con las figuras de la escalera de Morella y con el techo de València (Figs. 67 a y b).

Con todo, la pieza mas notable del conjunto es la clave de la bóveda (Figs. 68-70), esta pieza mide 2,32 metros de diámetro y tiene un peso de más de 8 toneladas. Representa la coronación de la Virgen rodeada por una nube con círculo de querubines. El conjunto de la pieza remite a los tondos cerámicos florentinos coetáneos. A pesar de la inadecuada policromía actual, la dignidad de la escena la convierte en una de las mejores obras del maestro. La dificultad de la labra y el complicado manejo de una pieza de estas dimensiones la convierten en un *tour de force* con escasos paralelos.

La última noticia que conocemos de Santalínea es la redacción de su testamento, el 27 mayo de 1444, siendo su albacea testamentario su hijo Bartolomé, platero.[161]

EL CÍRCULO DE LOS SANTALÍNEA

La cercanía de una serie de maestros al entorno morellano y específicamente a Bertomeu permite hablar del círculo de los Santalínea: Anthoni Guerau; Julián y Antoni Sanxo y Bertomeu Durá, a los que se añaden los hermanos Çanon de València que también colaboraron en las obras de la casa de la ciudad.

161 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928.



Fig. 68. Clave mayor de la cabecera de la catedral de Tortosa. Escaner 3d mostrando la volumetría original y eliminando la inadecuada policromía añadida en épocas posteriores. Bertomeu Santalínea. Fotografía: C. Martínez.

Como hemos visto, la principal obra de conjunto fue la sala Dorada de la casa de la ciudad, en la que trabajaron juntos maestros que también tuvieron una trayectoria independiente. Ya hemos mencionado al *perpunter* Antoni Guerau, cuyo inventario de bienes nos proporcionaba información sobre sus trabajos en escultura ligera para triunfos y celebraciones. Aparece documentalmente, por primera vez, como pintor y habitador de Morella junto al también pintor y ciudadano de Morella, Pere Forner, entre 1399 y 1402 .[162]

En 1409, está pintando un retablo para el altar mayor de la capilla del Real en València, noticia significativa, ya que indica que se le supone con el suficiente oficio como para realizar pintura figurativa en un lugar relevante.[163]

Realizaciones documentadas más propias del oficio de *mestre perpunter* son: pintura de banderas en 1410; un clípeo *sive escut* de Francisco de Artes para su sepultura en 1411; una bandera para la galera real en 1419, pintura de cortinas y la pintura de una cortina para el retablo del Hospital d'en Clapers.[164] El curioso encargo de la pintura de un *drap encerat a manera de vidriera con cuatre istories de una cambra nova del ofici del racional de la casa de la ciudad.*[165] A partir de 1419 está trabajando en el techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València. Especial interés tendría un pago por los entremeses del Corpus en 1429,

162 SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel, 1943.

163 ARV, Mestre Racional, 9203.

164 ACCV, Gerard de Pont, 25845, 4 de diciembre de 1419. Aunque se había supuesto que realizaba el retablo, comprobado el documento solo hace la cortina.

165 SANCHIS SIVERA, José, 1928, p. 18.



Fig. 69. Dimensión comparativa de la clave mayor y de la figura humana.



Fig. 70. Querubines de la cinta perimetral de la clave mayor de la cabecera de la catedral de Tortosa con policromía posiblemente original.

que recibe junto a Joan Moreno, Joan Esteve y Joan Soler, pintores, ya que indicaría que, acaso, las imágenes y los moldes que aparecen en el inventario post mortem anteriormente analizado procederían de estos entremeses. [166]

Los trabajos de escultura realizados con molde y su origen morellano permiten atribuir a Guerau las imágenes gemelas, hechas con el mismo molde, de la Virgen de Vallivana en Morella y de la Fuente en Castellfort (Figs. 43-44).[167]

Otros maestros de este círculo son los hermanos Sanxo, Julià y Antoni, y un hijo homónimo de este último. El mayor Juliá Sanxo aparece documentalmente en 1397 en Morella en el pago del Morabeti como hijo de Miguel, carpintero.[168] Entre 1418 y 1422, trabaja en el techo de la sala Dorada de la casa de la ciudad de València. En 1423 está en Sant Mateu, junto con Antoni y en 1426 en Morella.[169] Su hermano Antoni Sanxo está documentado entre 1423 y 1465 como imaginero en Morella.[170] Mosén Betí, sin aportar el origen de la noticia, indica que "por estos años (1444) se ocupaba de tallar los tableros de la escalera del coro

166 ACCV, Pere Amorós, 28470, 24 de enero de 1429, entremeses del Corpus, Recibe el pago junto a Joan Moreno, Joan Esteve y Joan Soler, pintores. Además de los días normales, había trabajado 256 días que no le habían pagado a 5 sous per dia (pagos que quedan pendientes y por eso se realizan en 1431).

167 MEDINA CANDEL, Francisco; PÉREZ-MIRALLES, Juan; BOIX DOMENECH, Miguel, 2017.

168 ALANYÁ, Josep, 2000; BETÍ BONFILL, 1978, Miguel Sanxo, padre de Julián y Antonio, según un testamento, sería mercader.

169 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928.

170 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928.





Fig. 71. Clave de la bóveda de la capilla Espigol de Catí (Castellón). Antoni Sanxo.
Fig. 72. Imposta de la iglesia parroquial de Peñíscola (Castellón).

de la arciprestal, el maestro Antonio Sancho, que no pudo dar cabo a su obra por haberle sorprendido prematuramente la muerte", con lo que se trata de una noticia confundida ya que está trabajando hasta fechas más tardías.[171]

Se conocen diversas noticias de actuaciones en Catí, cerca de Morella, como el peiró den Brusca o den Moragues, 1447.[172] En 22 Junio 1449 labraba un peiró encargado por Guillem Moragues para el pueblo de Catí, igual que el de les Coves de Vinromá. En 7 de julio de 1449, cobraba por un candelero monumental de Catí. El 4 de diciembre de 1449 cobraba 200 sueldos por 10 pilares y 250 por el Ángel y la María de la parroquia de Catí. En 14 de mayo de 1452 por la labra y colocación de la clave, o *cimera*, de la capilla Espigol de esta iglesia que se conserva, (Fig. 72). En 18 sept. 1451 cobró el segundo plazo del peiró den Moragues, y sigue figurando como *imaginarius* vecino de Morella. Consta que la acabó en 3 de julio de 1455, y que cobró 1100 sueldos reales. Antoni Sancho otorgó testamento en 11 de diciembre de 1458. Su mujer Dulce cobró cierta cantidad el 3 de diciembre de 1461 por la cruz. Se menciona como *obrer de talla vehí de la vila de Morella.*[173] Considerando las cruces de piedra documentadas acaso pueda atribuírsele las cruces conservadas de Santa Lucía de Morella y de Herbés, que por sus composiciones de rostros barbados, recuerdan la obra de Santalínea en el ábside de la catedral de Tortosa. Aún habría otro Antonio Sanxo, que debía ser hijo del anterior, que se dice fallecido el 22 de octubre de 1470. Este último había trabajado en un inacabado portal proyectado para la escalera del coro de Morella y sus obras fueron juzgadas por Bartomeu Santalínea, platero y Joan Barceló, *imaginaire*, ese mismo año.[174] (Fig. 75)

Otro interesante maestro de este círculo es Berthomeu Durá quien está documentado en 1377, como maestro de obras, construyendo una capilla de la iglesia parroquial de Catí, población que a la sazón era una activa aldea de Morella. En el documento se cita que la capilla contratada deberá ser similar a otras existentes en Coves de Vinromá y Onda (Castellón). En esta fecha era vecino de Tortosa. En 1384 está documentado trabajando en la cabecera la catedral de Tortosa. En 1407 aparece en Sant Mateu en un documento por el que el orfebre morellano Bernat Santalínea recibe en su taller como aprendiz o discípulo, mediante contrato, durante cinco años, a Joan Durá, hijo del *mestre de fer esglesies Berthomeu Durá.*

En una estancia situada a media altura de la torre campanario de Sant Mateu, la clave lleva labrada un variado repertorio de tracerías de óculos, que hace indistinguible el diseño del maestro de obras y el del orfebre (Fig. 2, cap. 4º). Las impostas muestran animales en los

171 BETÍ BONFILL, Manuel, 1928, p. 30

172 PUIG PUIG, Joan, 1943. p. 283, No había acabado de labrar el peiró den Brusca o den Moragues en la fecha de 7 de enero de 1447 y pagó una multa. Se indica su fallecimiento en 1458.

173 PUIG PUIG, Joan, 1943

174 VV.AA., 2003, p. 116, se cita el protocolo de Gabriel Gaçull, 22 de octubre de 1470, "*Bartomeu Santalínea, argenter e mestre Johan Barcelo mestre de talla foren estats elegits a juttgar la obra del portal de la scala del cor, la qual en diez passats havia començada a obrar lo honrat Antoni Sanxo quondam esmaginaire, e per mort de aquell era estada imperfeta e no acabada e fos necesari jutgar aquella per maestres que entenguen en tales obres.*

que la prolongación de la ceja hasta la oreja recuerda el diseño de los leones de Morella y Peñíscola asociados a Santalínea. Debe señalarse también una clave en una capilla de la iglesia de Sant Mateu resuelta a modo de microarquitectura como las del coro de Morella. Otra del segundo tramo de la nave con una Coronación de la Virgen y una gárgola de animal monstruoso que remite a figuras habituales de Santalínea. A las imágenes de la segunda fase de la iglesia de Sant Mateu puede añadirse la ampliación de la iglesia de Peñíscola, datada a comienzos del siglo xv, con impostas que muestran ángeles músicos y rostros que sugieren retratos.[175] La calidad de las impostas hace pensar en la presencia del maestro Santalínea o su círculo. Cabe señalar también una capilla del sotocoro de la iglesia de San Lucas de Ulldecona (Tarragona).

En cuanto a los maestros valencianos que trabajan con los Santalínea en las obras de la casa de la ciudad cabe recordar a los hermanos Çanon, ya mencionados. También iniciados en las obras efímeras de la entrada del rey Martí, se les reconoce por sus trabajos tanto en la sala Dorada, como posteriormente en los techos de la Sala de los Ángeles de la misma casa de la ciudad entre 1427 y 1428.[176] Posteriormente, también están haciendo las obras de tallas de puertas y ventanas del Palacio Real.[177] La localización del inventario de bienes a la muerte de Andrés Çanon nos plantea la versatilidad de estos maestros capaces de trabajar con la talla de madera y piedra, pero también en arcilla.[178] Con posterioridad, a la muerte de su hermano, Joan continuó trabajando especialmente en la catedral, realizando junto al imaginero Mateo Job y Martí Llobet la clave de la capilla mayor.[179] También Domingo Mínguez que colabora en las obras de la sala Dorada es un maestro que había contribuido con su trabajo en la entrada del Rey Fernando de Antequera en 1414. En su haber destaca la realización de dos ángeles de madera para la Seo de la ciudad, perdidos, pero que vuelven a hablarnos de la versatilidad de estos maestros.[180]





Fig. 73. Angel músico de la iglesia parroquial de Peñíscola (Castellón).
Fig. 74. Capitel del peiró de Santa Lucía de Morella (Castellón).

175 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GIL SAURA, Yolanda, 2005.
176 TRAMOYERES, Luis, 1917 y Ver apéndice documental, documento nº23.
177 ARV, Bailia, 44, 13 de junio de 1429.
178 ARV, Nicolás Menor, 1483, 2 de octubre de 1430, Ver apéndice documental, documento nº24.
179 ACV, 1479, año 1432.
180 ACCV, Pere Ferrandis, 26972, 17 de abril de 1422, ver apéndice documental, documento nº15.



06

GEÓMETRAS Y *FULLAIRES*: LA ESCULTURA EN LOS OBRADORES DE ANTONI DALMAU Y FRANCESC BALDOMAR

A partir de los años cuarenta del siglo xv la catedral de València se convierte en una potente escuela de las artes que deja en sombra el resto de los centros valencianos. Los maestros de la catedral Antoni Dalmau y Francesc Baldomar conducen a la arquitectura y a la escultura desde una estética del gótico internacional a otra del gótico moderno. Esta última propicia un gusto renovado hacia las maclas de volúmenes, los enjarjes que salen directamente del muro, las intersecciones de líneas, las molduras que se esconden, los vanos en esviaje, o hacia nuevas formulaciones de bóvedas. La geometría, en todas sus formas, sustenta este episodio. A la vez se observa una menor presencia de escultura figurativa y una multiplicación y valoración de la hojarasca, hasta el punto de convertir a los maestros que la realizan en un oficio específico, *los fullaires*.

ANTONI DALMAU Y LA OBRA DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL

Una de las obras más apreciadas, desde antiguo, de cuantas guarda la catedral de València ha sido la fachada del trascoro. Actualmente se conserva en el Aula Capitular, dispuesta como un retablo de altar entorno a la reliquia del Santo Cáliz. Como hemos visto en el capítulo anterior, su construcción tuvo un azaroso proceso. La estructura que alberga los relieves del florentino Nofri es fruto de la labor del maestro Antoni Dalmau (doc. 1435-1453), sin duda, una de las grandes figuras hispánicas de la arquitectura y de la escultura en las décadas centrales del siglo XV. Maestro itinerante en la Corona de Aragón, Dalmau acabará recalando en la ciudad de València, desde donde adquirió una fama que abarcaba toda la península. Prueba este aserto el desplazamiento de una delegación desde Girona para consultarle sobre un puente de extraordinaria luz sobre el río Ter, o las llamadas del cabildo de la catedral de Sevilla para hacerse con su maestría. Su prematura muerte truncaría una brillante carrera, lo que no impidió sentar las bases que heredaría otro gran maestro: Pere Compte.

Antoni Dalmau, natural de Cervera, comenzó su formación con el famoso escultor catalán Pere Johan (h. 1397-1458) trabajando en varias obras aragonesas. Aparece documentado con este maestro, en 1435, junto a otros escultores valencianos, en calidad de ayudante, trabajando en el retablo de alabastro de la Seo de Zaragoza.[1] En 1437 se compromete a realizar el retablo

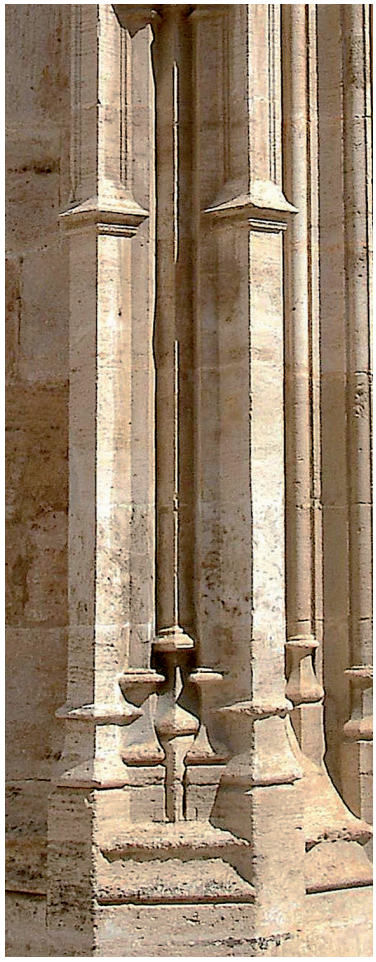


Fig. 2. Pináculo fractal de nueve cañas de la portada de la iglesia del monasterio de la Trinidad de València.

Fig. 1. Profeta Elías, procedente de la capilla de Calixto III en la colegiata de Xàtiva, Museo de BB. AA. de Xàtiva. Fotografía: M. Gamón.

1 Un resumen de su actividad en GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1997-98.



Fig. 3. Fachada retablo del trascoro de la catedral de València, ahora dispuesta como retablo del Santo Cáliz.

de mazonería de madera de la Seo de Tarazona como *fustero maçonero,* responsable de todos los elementos de madera excepto ciertas imágenes, que realizó Pere Johan. Este retablo fue sustituido por otro en el siglo XVII, lo que impide conocer la obra realizada por Dalmau. Aunque se conserva la imagen de Nuestra Señora de la Huerta, trasladada al retablo actual, esta es obra de Pere Johan.[2] En septiembre de 1438, estando en Barcelona, Dalmau aún debía completar el contrato y enviar los tabernáculos pequeños del retablo. Entre marzo y octubre de 1439 trabaja en el claustro de la catedral barcelonesa, en el tramo cercano a la capilla capitular, donde se le han atribuido unas impostas y una clave.[3]

En marzo de 1440, ya está en València, como maestro reconocido al que la ciudad le encarga el capitel y la cruz del *peiró* del camino de Aragón.[4] En abril del mismo año y documentado como *maçoner ymaginaire,* cobraba por una escultura de Santa Marta para la capilla del canónigo Mosen Climent de la catedral y en junio trabajaba en la casa de la ciudad.[5] En poco más de un año había demostrado su aptitud, lo que le valió el nombramiento de maestro mayor de la catedral en sustitución de Martí Llobet, el 28 de junio de 1441. Su principal misión era la de concluir la obra del trascoro rehaciendo todo lo ya realizado, que se consideraba errado.

2 JANCKE, R. Steven, 1987.

3 JARDÍ, Monserrat, 2016.

4 Se trataría de la primera fecha en que se encuentra documentado en la ciudad de València, correspondiente a 5 de marzo de 1440.

5 AMV, Sotsobreria de Murs y Valls, d3-44, fol. CXLV rº, "*a Anthoni Dalmau piquer que ha pres a estall de paredar la paret de pedra en la presó comú*". Se trataba de un destajo concertado el 21 de junio de 1440, en compañía del que luego también continuaría siendo su socio, Simó Bonfill.

A los dos días de asumir su nueva función en la catedral entregaba las nuevas trazas del portal. Lo que hace pensar que ya estaba trabajando en ellas anteriormente. Las obras avanzaron sin grandes sobresaltos. El 20 de agosto de 1443, se compraba "*mig quartó per fer compas a la volta del portal*", lo que implicó el cerramiento final por parte de Dalmau del arco situado en la parte central de la estructura arquitectónica a cuyos lados se colocaban las historias y que parece haber sido una de las principales causas de descontento por parte del cabildo con el anterior maestro Esteve.[6] Procediéndose a continuación, y hasta casi 1446, a la terminación de todas las labores de labra del alabastro, realizadas por un nutrido grupo de escultores-canteros, muchos de los cuales se revelaron posteriormente como excelentes profesionales.[7] El trascoro parece haber sido la escuela en la que se formaría toda una generación de maestros sin la que no se explica la segunda mitad de la escultura del siglo XV valenciano y las figuras de Baldomar y Compte.



Fig. 4. Dragoncillo situado entre las molduras superiores.

Algunos de estos maestros, como Simó Bonfill, o Joan de Caritat, seguirían trabajando con el propio Antoni Dalmau, compartiendo inicialmente obras y sustituyéndole después. Ejemplo de ello fue la renovación de la iglesia de Villarreal. Otros maestros se vincularon con Francesc Baldomar, del que no nos consta su actuación en el trascoro, ocupado como estaba en la obra de la capilla Real del convento de Santo Domingo. No obstante, en esta última capilla trabajaron, a partir de 1445, Miguel Conca y el siciliano Gaspar Ferrando, o de la Ferla, reputado *fullaire*, especializado en la talla de las refinadas hojas de alabastro de calidad excepcional, como las que se observan en el trascoro y en la capilla real.[8] Jaume Pérez aparece documentado en obras municipales, trabajando con Baldomar en el Portal de Quart. También estuvo vinculado con Baldomar, Jacquet de Villans, en el pórtico de la iglesia del Hospital de Inocentes. Otros se desplazaron itinerantes por varios territorios de la Corona de Aragón. Maestros de la talla de Joan Sagrera, procedente de Lleida, donde había trabajado para Rotllí Gautier en 1437, completaría en València junto a Dalmau su formación. Desde aquí pasaría a Nápoles, Palermo y Mallorca, vinculado a diversas obras reales.[9] Joan de Segorbe, al finalizar la obra valenciana decidió proseguir, en 1445, con Pere Joan el retablo de la Seo de Zaragoza. Regresado a València en 1456, demostraría su saber hacer y su pericia como maestro en casas señoriales, en la continuación de la iglesia parroquial de San Nicolás y en el monasterio de la Trinidad. Otros como Fernando Gonzalves permanecieron en València, dedicados casi exclusivamente a la escultura, como veremos en el siguiente capítulo.



Fig. 5. Ménsula esculturada con bustos de ángeles de las figuras exentas del trascoro.

Es difícil establecer el grado de protagonismo en las obras de unos y otros, pero sin duda a Dalmau le correspondió la dirección de todos los trabajos. Sabemos que él controlaba todo

6 ACV, 1480, 20 de agosto de 1442.

7 Entre los nombres que figuran en la documentación del trascoro hay que señalar a Jaume Pérez, Juan Segrera, Miguel de Conqua, Juan de Segorbe, Fernando Gozalbo, Gaspar Ferrando, Arnaldo Bruxells, Diego Martínez, Pere Teixidor, Pere Garcés, Simó Bonfill, Pere Vallebrera, Pere Antoni, Antoni Lopiç, Johan de Caritat, Baltasar Ciges y Jacquet de Villans.

8 Sobre este maestro y la especialización en la obra del trascoro, ver GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2016a.

9 Sobre la actividad de estos maestros en GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1997-98.



Fig. 6. Emblema de un lirio de tres tallos del sepulcro de la reina María en el monasterio de la Trinidad de València.

el proceso escultórico y constructivo. De hecho, se conserva un curioso documento, fechado el 15 de noviembre de 1446 donde se señala como custodiaba 16 angelillos de alabastro, algunos de ellos aún sin cabeza, una serie de ocho *babuins* del mismo material, también para el portal del coro, diez piezas de arquillos únicamente escuadradas, las piezas de piedra de tabernáculos, tubas y linternas, la clave del portal, piezas para el dosel de la Virgen y otras muchísimas piedras.[10] El éxito en esta empresa le abrió el camino a su trayectoria como maestro de obras de la catedral de València y de la reina consorte y lugarteniente general del reino de Aragón, María de Castilla.

La fachada del trascoro se compone a partir de ocho grandes pináculos fractales de trece cañas que inauguran la correspondiente serie de este tipo de pináculos característicos de la escuela valenciana. Estos pináculos quedaban sujetos mediante grandes barras de hierro y entre ellos se disponen los doce bajorrelieves bajo elaborados doseles.[11]Un basamento de arquillos ciegos intersectados y un remate de gabletes, con entramados de claraboya y potentes macollas, completan la fachada. Gran parte de las piezas, especialmente los doseles, son seriadas, fácilmente desmontables y explican la facilidad de sus traslados. En el centro, enmarcando ahora al Santo Cáliz, se dispone la portada de entrada al capítulo. En ella los elementos escultóricos de sinuosas hojas arpadas, hojarascas rizadas, capiteles de hojas de col, a los que acompañan delicados caracoles, angelillos con rostros mofletudos y cabellos acaracolados sosteniendo ménsulas y alas desplegadas son muestra del dominio del trabajo del alabastro por el grupo de escultores dirigido por Dalmau. Muchas de estas fórmulas avanzan soluciones reiteradamente utilizadas en años posteriores. Su interés se ve incrementado por el hecho de que, hoy por hoy, constituye una de las escasas muestras perfectamente documentadas del arte de Dalmau (Figs. 4, 5, 7 y 13).

El trascoro permaneció en su lugar como una de las piezas más apreciadas de la catedral hasta 1777, cuando con la reforma clasicista se planteó su modificación y traslado, avanzando todo el coro un tramo hacia los pies.[12] Desmantelada la estructura de Dalmau, se mantuvieron en el lugar los bajorrelieves de Nofri, con una nueva estructura arquitectónica clasicista, y se trasladó la gótica al Aula Capitular "para conservación de las memorias antiguas".[13] Los bajorrelieves fueron recolocados en el Aula, en 1943, por el arquitecto Vicente Traver, volviendo a completar el conjunto. No obstante, la ausencia de la potente iluminación y del entorno que le daba sentido no permiten ahora la lectura correcta de la pieza.

10 ACV, 3662, Jaume Monfort, 15 de noviembre de 1446, Ver apéndice documental, documento nº29.

11 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARÍN SÁNCHEZ, Rafael, 2017.

12 ACV, Deliberaciones del Cabildo, 304, 18 de junio de 1777.

13 ACV, Deliberaciones del Cabildo, 304, 17 de julio de 1777.



Fig. 7. Detalle del ornamento vegetal en los netos de la portada del trascoro. Fotografía: M. Gamón.



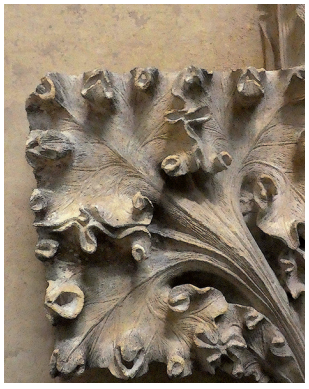


Fig. 8 y 9. Detalles del ornamento vegetal del sepulcro de la reina María en el monasterio de la Trinidad.

EL SEPULCRO DE LA REINA MARÍA EN EL MONASTERIO DE LA TRINIDAD Y LA CAPILLA DE CALIXTO III EN LA COLEGIATA DE XÀTIVA

Además de realizar algunos retablos para particulares,[14] Dalmau ostentó importantes cargos como arquitecto. Como maestro de la reina María, asumió la dirección de las obras del Monasterio de la Trinidad comenzadas en 1445. Las obras de la iglesia avanzaron al compás de las del claustro que también estaba en marcha en 1447,[15] aunque su ritmo de construcción fue lento y en 1458, a la muerte de la reina aún no estaba terminado. Una de las intenciones fundacionales fue la de que el monasterio albergara el sepulcro de la reina, que no quiso ser sepultada en la capilla real que su esposo Alfonso el Magnánimo construía en el cercano convento de Predicadores. Para ello se dispuso una sepultura en el muro del claustro lindante

14 Dalmau contrató el 19 de julio de 1442 el retablo de San Miguel de la iglesia de Burjassot inicialmente concertado con Jacomart, y terminado por Joan Reixach. Aunque se trata de un retablo pictórico, nos interesa reseñar también este dominio del trabajo con madera por parte de Dalmau, que ya hemos visto en Tarazona.

15 ACCV, Antoni Llopis, 22179, 4 de noviembre de 1448, En el testamento de Joan Moreno, pintor se indica que quiere enterrarse en "*la claustra nova del monestir de la Trinitat que ara se construeix*".



Fig. 10. Ménsula procedente de la capilla de Calixto III en la colegiata de Xàtiva. Museo de BB. AA. de Xàtiva.

con la iglesia. Una solución que parecía recordar otras tumbas reales que daban al claustro y a la iglesia, como ocurre en la de la reina Elisenda de Moncada (1364) en el monasterio de clarisas de Pedralbes en Barcelona, que la reina María conocía y se ocupó de reformar.[16] Dispuesto en forma de arcosolio, bajo un arco conopial con refinada fronda de hojarasca, y flanqueado por pináculos con cañas geométricamente macladas, exhibe en la parte inferior la heráldica de la reina. Tres escudos coronados con las armas reales, partidas de Aragón y Castilla y León, a la izquierda, las plenas de Sicilia en el centro y las de Sicilia, partidas del cuartelado de Castilla y León a la derecha, todas flanqueadas por águilas. En los extremos hay dos bajorrelieves con animales rampantes que sostienen emblemas, una mata con tres flores de azafrán y la olla ardiente.[17] El sepulcro se encuentra actualmente muy maltratado por los numerosos avatares sufridos por el cenobio. No obstante, se aprecia la excepcional calidad de la labra, propia del ámbito de la orfebrería. No en vano se ha señalado la dependencia de la clave del capítulo del sello sigilográfico que pendía de la bula fundacional del monasterio.[18] El claustro, con total ausencia de escultura figurativa, se cubre con bóvedas de crucería con enjarjes de nervios convergentes que salen directamente del muro, en un alarde de innovación tecnológica, precisión geométrica y extrema elegancia.

También podemos intuir la huella de Dalmau en una de las capillas funerarias más importantes de la arquitectura gótica valenciana, la capilla de los Borja de la colegiata de Xàtiva. A mediados del siglo XV, Xàtiva era una próspera población, la segunda del Reino de València, con un importante patriciado urbano, nobleza y clérigos que disponían de imponentes palacios. En este clima debe destacarse el mecenazgo de la familia Borja, que habría de proporcionar nada menos que dos papas y otros importantes prohombres en la sociedad coetánea. Desde Italia, el todavía cardenal Alfonso de Borja, más tarde papa Calixto III, ordenó en 1451 la construcción de una capilla dedicada a Santa Ana en la iglesia principal de la población, cuyas grandes dimensiones son apreciables en el dibujo de Xàtiva de Anton Wijngaerde (1563). Nada extraña que la proyectara el maestro de la catedral de València, de la que él era obispo. La capilla fue derribada, definitivamente, al ampliar la colegiata a comienzos del siglo XX. El cronista Boix narraba en 1856 como se encontraban "perdidas ya entre las obras modernas los restos de una capilla, llamada del Cardenal".[19] Una fotografía de 1902 y los fragmentos escultóricos custodiados en el museo de la población, es lo único que nos acerca a ella (Figs. 1 y 10-12).

A pesar de que no poseemos documentación sobre la construcción de la capilla de los Borja, los fragmentos conservados y la cronología de la pieza nos remite al quehacer de Dalmau y su círculo. En 1452 ya se estaba encargando la reja, las vidrieras y el retablo a Johan Reixach, por lo que podemos afirmar que fue una obra construida con relativa celeridad en los años inmediatos al fallecimiento de Dalmau en 1453.[20] Con al menos dos tramos cubiertos por

16 CASTELLANO, Anna, 1998.

17 NARBONA, María, 2014-15.

18 FERNÁNDEZ-YESTA, Ernesto, 2017.

19 BOIX, Vicente, 1857, p. 411.

20 TOLOSA, Lluisa, 2007.





Fig. 11. Clave de la bóveda de la capilla de Calixto III en la colegiata de Xàtiva. Museo de BB. AA. de Xàtiva.

Fig. 12. Detalle de la clave anterior.

bóveda de crucería con terceletes presentaba un elegante ingreso a través de un arco con angrelados flanqueado por pináculos y carnosas hojas rizadas. De las piezas que han llegado destacamos una clave absolutamente original, tanto en la composición del calvario con la Virgen arrodillada a un lado y san Juan en forzada postura, sujetándose una rodilla, como con el contorno de *bestions* de abiertas fauces que se entrelazan con hojas, rodeando el grupo. La ménsula con un ángel tenante que sostiene el escudo de los Borja, tiene una factura que nos recuerda enormemente los trabajos de Dalmau en el sotabanco del retablo de Zaragoza. Otras dos ménsulas pertenecían también a los arranques de las bóvedas, la de Moisés que se encuentra muy maltratada, y la de Elías con su antorcha, atributo del profeta, y una filacteria en la que apenas se leen las letras.[21] Otros restos, como unas esculturas de santos decapitados o un conjunto de capiteles se encuentran en tan mal estado que no es posible realizar una valoración. El interés por esta capilla debió mantenerse a lo largo del siglo XVI. Muestra de ello es que en el inventario de 1558 del canónigo valenciano, pero con casa en Villanueva de Castellón, entonces de la jurisdicción de Xàtiva, Jerónimo Eslava Carroz de Vilaragut figuraba "un paper en lo qual està pintada la capella del papa".[22]

21 Hipótesis apuntada por CEBRIÁN, Jose Luis; NAVARRO, Beatriz, 2007, ratificada por CALVÉ, Oscar, 2011.

22 ARCINIEGA, Luis, 2001, T. I, p. 241-242. Tenía una interesante biblioteca, fue preceptor y perpetuo comendador de la sagrada Casa de Mayso de la ciudad de Palermo y heredero de Pedro Carroz de Eslava.



Fig. 13. Ángel de las arquivoltas de la portada del trascoro.

FRANCESC BALDOMAR Y LA ESCULTURA A MEDIADOS DEL SIGLO XV

Resulta difícil enfrentarnos a la faceta del maestro Francesc Baldomar (h. 1395-1476) en calidad de escultor, cuando todo el interés se ha puesto en enfatizar su extraordinaria aportación al arte de corte de piedras y a las innovaciones estereotómicas. No obstante, creemos que es importante dedicar un apartado de nuestro texto para reflexionar sobre las complejas divisiones en el mundo de la cantería y de la escultura a mediados del siglo XV. Muchas de las obras que tuvieron elementos escultóricos claramente documentados y atribuibles a Baldomar no se han conservado, mientras que otras plantean dudas de autoría y atribución. Por otra parte, las conocidas, aunque escasas, son de alta calidad escultórica.

En 1440, Baldomar se encargó de la construcción de una capilla y pórtico anexos a la pequeña iglesia del Hospital de Inocentes. La iglesia era presumiblemente de arcos diafragma y techo de madera y había sido construida a principios del siglo XV, aunque no se abovedaría hasta 1455, a cargo del mismo Baldomar.[23] La capilla, ubicada a los pies de forma transversal, como entidad autónoma, fue demolida como el resto de la iglesia a fines del siglo XVII. Sabemos que presentaba unas ménsulas en los ángulos que sustentaban los nervios de la bóveda, un portal de piedra de comunicación con la iglesia con decoraciones escultóricas y un pórtico con pilares. Colaboraban con él maestros de notable valía, especializados en escultura en piedra, como Jacquet de Vilans y Noel de la Plaza, quienes trabajan a lo largo del año 1441.[24]

De Jacquet de Vilans tenemos varias noticias que lo vinculan con labores escultóricas. Al acabar esta capilla y desde marzo de 1442 a fines de 1443, colabora en la obra del trascoro con Dalmau. En marzo de 1444, se encontraba en Orihuela, posiblemente empeñado en alguna obra, cuando Gaspar de la Ferla, cantero siciliano que también trabajaba en el trascoro, le reclama un dibujo en pergamino de un tabernáculo con sus adornos. Regresa a València y de nuevo bajo las órdenes de Baldomar trabaja en la Sala Nueva del palacio del Magnánimo en el desaparecido Real, desde octubre de 1444 y durante 1445. Se trataba de una sala de aparato con escultura en portales y ventanas, que daban hacia la plaza. Con posterioridad, y a partir de 1453, Baldomar construía la segunda gran sala de este espacio. Sabemos que el propio Baldomar labró en 1458 los escudos de piedra con las armas de Aragón y Sicilia, y las divisas del *siti perillós* y los mijos de su portada que también tenía capiteles historiados. [25]

Otro de los escultores vinculados a Baldomar en el pórtico de Inocentes fue Noel de la Plaza, un maestro que también había pasado desapercibido en la historiografía. Actualmente sabemos que tras su paso por València se trasladó a Zaragoza, donde se encuentra en 1448 ajustándose con el maestro Pierres de Bans para la realización de toda la mazonería de uno de los retablos de la Seo, quizá el retablo mayor o el de la Virgen Blanca, encargado por el

23 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 1997.

24 Sobre estos maestros, ver GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2016a. Ver apéndice documental, documento nº28.

25 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2012, p. 83-84.

arzobispo de la ciudad. Según el documento, presentaba numerosos tabernáculos, peanas para imágenes con decoraciones de hojas, pináculos con f*illolas* o hijuelas, molduras de hojas, el escudo del arzobispo y los entablamentos.[26]

De Jacquet de Vilans nos queda la duda de que se pudiera identificar con el Girat Jaquet que está documentado en Zaragoza como cantero en 1436[27] y que como otros pudo viajar de Zaragoza a València a trabajar en el trascoro con Dalmau. De este Girard Jaquet se conoce su origen lorenés, mismo origen que podemos especular para Jacquet de Vilans, si pensamos que pudiera haber llegado de Vaux-Villaines, actualmente en las Ardenas, pero históricamente perteneciente al ducado de Lorena. De Noel de la Plaza, salvo la presencia en València y Zaragoza, carecemos de más referencias, aunque su llamada para trabajar con un maestro de origen francés, pues así parece que sea Pierre de Bans[28], quizá de Bans en el Franco Condado francés, nos indica también que puede ser otro maestro itinerante de los que cruzaban entre Francia y la Corona de Aragón.



Fig. 14. Parte inferior de la imagen de San Antón. Escultura de terracota. Museo Benlliure. València.

Estas relaciones entre el mundo valenciano y aragonés se producen en un momento en el que en Zaragoza se encuentra activo el taller del francés Fontaner de Usesques, natural del vizcondado de Bearn al otro lado de los Pirineos. En su taller estaba trabajando también Mercadante de Bretaña, conocido por su obra en la catedral de Sevilla, quien firma un contrato con él en 1446 y permanece al menos hasta 1448. En esos años se encuentran ocupados en retablos de alabastro para la capilla del vicecanciller Funes en San Francisco de Zaragoza, para la catedral y también en los escudos de la casa de la diputación de Zaragoza, que se conservan actualmente en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. Con sus ángeles tenantes, divisas, decoraciones de animales entrelazados entre el follaje, demuestran unas calidades que los aproximan a muchas de las obras valencianas del entorno de Dalmau y Baldomar. Por todo ello, cabrá ahondar en estas idas y venidas tan significativas entre el mundo aragonés, el valenciano y el francés, para entender algunas de las novedades que estamos viendo en el terreno escultórico.[29] En este sentido, cabe pensar si la imagen de San Antón, de terracota y de tamaño del natural, custodiada en el Museo Benlliure aunque de desconocido origen, podría corresponder a este ambiente. Cabe recordar que las imágenes realizadas por Mercadante de Bretaña en Sevilla se realizaron con esta infrecuente técnica.

Otro cantero a las órdenes de Baldomar, Joan d'Escalant, presente tanto en la capilla Real del convento de predicadores[30] como en la catedral, se puede vincular a un maestro homónimo formado como cantero y escultor en el entorno de Pere Jalopa e Isambart en la

26 IBÁÑEZ, Javier; DOMÍNGUEZ, Diego, 2015.

27 IBÁÑEZ, Javier, 2011.

28 IBÁÑEZ, Javier, 2008.

29 IBÁÑEZ, Javier; DOMÍNGUEZ, Diego, 2015.

30 ZARAGOZÁ, Arturo, 1997, p. 160-161.



Fig. 15. Capitel de hojarasca de la capilla real del convento de Santo Domingo de Vàlencia. Taller de Francesc Baldomar.

Seo de Zaragoza, en los años 1420[31] y luego con Rotllí Gautier en las obras del sepulcro de Berenguer Barutell en la *Seu Vella* de Lleida en 1437.[32] La dilatada cronología entre los años 20 y 70 del siglo XV en que se documenta este maestro, nos puede llevar a pensar que son dos personajes, quizá padre e hijo que se suceden en el tiempo. En cualquier caso debemos tener en cuenta que en el sepulcro de Barutell trabajan también Joan Sagrera y Joan Soriano que participarán en el trascoro de la catedral valenciana. Otros maestros canteros que estuvieron tanto a las órdenes de Baldomar como más tarde de Pere Compte realizarían también algunas obras escultóricas, como Jacobo de Deu quien cobra por labrar con la difícil *pedra blava de Morvedre* una pila bautismal ochavada para la iglesia de Ruzafa en 1468, que debía seguir el modelo de la iglesia de Santa Catalina.[33]

Otro de los nombres que aparecen asociados al grupo de trabajadores de Baldomar es el aragonés Pere de Guistella o Ystella (act. 1462-1491)[34]. Su nombre figura en las nóminas de los canteros al servicio de Baldomar desde 1462 en la catedral y así continúa durante todos los años de la *Arcada Nova*.[35] Aunque es difícil diferenciar los canteros dedicados a obras escultóricas de los que están simplemente realizando las labores constructivas propiamente dichas, reconocemos en Guistella o Ystella, una capacidad de labra escultórica por datos posteriores a sus trabajos para la catedral. Es el escultor que en 1483 labrará las letras góticas de la filacteria de la esquina de la Lonja para tener perpetua memoria de la fundación de este edificio[36] y es autor de numerosos retablos y piezas de madera como veremos en otro capítulo[37] (Fig. 2, capítulo 7).

Que Baldomar controlaba la labra escultórica lo evidencia el hecho de que se solicite que sea de su mano la restauración de una delicada flor de alabastro del portal del trascoro que

31 IBÁÑEZ, Javier, 2011. Figura con Pere Jalopa tallando una pila de agua bendita en la seo de Zaragoza en 1421, y al año siguiente ya en Gerona y más tarde en Lérida, a partir de 1432. La distancia cronológica con respecto a la documentación valenciana nos hace dudar de que sea la misma persona, pero bien pudiera tratarse de algún familiar, ya que este nombre no es muy común en la zona valenciana.

32 FITÉ, Francesc, 2001.

33 ACCV, Martí Cabanes, 20970, 22 de julio de 1468. Ver apéndice documental, documento nº34.

34 Mencionado como Petrus de Guistela, Pere Guistella, Pere de Ystella, de Guistera, se reconoce la dificultad de los escribanos en nombrarle. En efecto, en AMV, b3-6 se encuentra su petición de avecindamiento de 15 de abril de 1467. Ver apéndice documental, documento nº33. El último dato conocido es de 1491 en que figura como testigo de un acto de Martinus Samora, pictor, APPV, Pere Font, 15748, 4 de enero de 1491.

35 Desde 1462 si se le puede relacionar con un Pere D'Estella a las órdenes de Baldomar en el cimborrio de la catedral, y con seguridad a partir de julio de 1463, y de forma intermitente durante los siguientes años hasta 1469. Con posterioridad, siguió vinculado a las obras de la catedral.

36 AMV, A- 43, fol. 115v , 5 de febrero de 1483 encargo de las letras góticas de la esquina de la Lonja, pagadas el 9 de mayo de 1483 a Pedro de Guistella. Ver apéndice documental, documento nº43.

37 Ver capítulo 07.



Fig. 16. Señal real de las torres de Quart. Taller de Francesc Baldomar, con dibujo de Jaume Fillol.

se había roto en 1458,[38] o que resuelva la talla de la cruz del camino de Paterna que no se conserva.[39] Pero no conocemos bien el funcionamiento de su taller en el terreno escultórico, por lo que algunas de las obras conservadas pueden ser suyas o de sus colaboradores. Durante un tiempo creíamos que procedían de la capilla del palacio Real el grupo de ménsulas con los evangelistas y representaciones del antiguo testamento entre las que se pueden distinguir la serpiente con Adán y Eva y la expulsión del Paraíso, que fue depositado en la Real Academia de Bellas Artes y ahora custodia el Museo, bastante maltratadas por mucho tiempo a la intemperie.[40] Pero son las ménsulas que hacia 1444 se colocaron en la conocida como Lonja del Aceite, edificio demolido en 1876 para formar la plaza del doctor Collado. En este edificio de carácter municipal, del que no se tienen muchos datos sobre su construcción, debió intervenir el taller de Baldomar, entonces maestro cantero que trabajaba en diversas obras municipales. Años más tarde, en 1482, también se colocarían en él dos esculturas a modo de atlantes que dieron lugar a numerosas leyendas y comentarios tanto cultos como jocosos, los conocidos como el *Engonari* y la *Engonariesa*. Figuras de carácter grotesco, a modo de atlantes que soportan el peso de la estructura, y de las que no nos consta el autor. En la catedral en los años que Baldomar dirige las obras de la *Arcada Nova,* o ampliación, se

38 ACV, 1481, año 1458, "Ítem paguí a mestre Baldomar la flor que feu de alabastre en lo dit portal que havien trencat, e no trobant la peça hagué-la fer de nou e doni-li onze sous".

39 CARRERES, Salvador, 1927, p. 102.

40 Real Academia de Bellas Artes de San Carlos 100/2/11, Relación particular de los objetos propiedad del Ayuntamiento envía a la Sección de Propiedad del Excelentísimo Ayuntamiento de los objetos depositados en esta Academia, "(…)ménsulas góticas grandes representando los evangelistas procedentes de la desaparecida Lonja del aceite (…)". En TRAMOYERES, Luis, 1915, p. 66 se especifica que son de la Lonja del Aceite unas claves y ménsulas con temas del Juicio final, Adán y Eva en el Paraíso y otros asuntos análogos en piedra caliza, lo que confirma que se trata de las mismas piezas.



labraba en 1469 el único de los pilares que conserva labor escultórica en el capitel. Coincide con la presencia a sus órdenes de Joan d'Escalant y Pere de Guistella. El primer pilar este del templo dispone dos figuras en la parte correspondiente a los arcos formeros que miran a la capilla mayor, y otras dos menores sobre las pilastras correspondientes a los arcos cruceros que miran a las naves laterales. Las cuatro se configuran a modo de atlantes sustentando los arcos y visten ropajes y rostros diferenciados, lo que ha hecho pensar que se trate de posibles retratos de personajes involucrados en la obra de la catedral, de los que presentamos una posible hipótesis tras la pérdida de las filacterias que hoy borradas, inicialmente pudieron identificarlos.[41] (Figs. 7a y b y 4, capítulo 7).

Las figuras se realizaron conforme al modelo de los ángeles-atlantes que soportan las cornisas del trascoro. Las que miran a la cabecera del templo son de mayor tamaño y visten con hábitos eclesiásticos. La que recae a la nave mayor lleva una muceta que lo identifica con un canónigo y la cabeza cubierta con una cogulla de monje. La otra tiene un bonete o solideo propio de un obispo o cardenal. Las de las columnas de los arcos cruceros son de menor tamaño. Una es barbada y tiene uno de sus ojos con el párpado caído y engrosado. La otra, en peor estado de conservación, es más joven y va cubierta con un birrete de puntas. Su posible identificación se ha relacionado con los personajes involucrados en la construcción de esta *Arcada Nova*. Por un lado, el canónigo Antoni Bou, delegado del cardenal, Rodrigo de Borja, obispo de València, que sería el otro representado. Por otro, el maestro que comenzó las obras, Francesc Baldomar y su aventajado discípulo, Pere Compte, que las finalizó. Algunos rasgos permiten esta apreciación como la juventud del rostro del cardenal-obispo, en aquel

41 ZARAGOZÁ, Arturo, 2015b.



Figs. 17 a y b. Retratos hipotéticos de Francesc Baldomar (página anterior) y Rodrigo de Borja. (página presente). Pilar del lado de la epístola de la Arcada Nova de la catedral de València. Joan d'Escalant y Pere de Guistella. Taller de Francesc Baldomar. Fotografías: C. Martínez.

momento de unos 38 años, con su característico labio carnoso. Por otro, la representación del maestro con el ojo afectado que responde a un episodio de enfrentamiento de Baldomar con uno de los canónigos. Esta inclusión de retratos en el pilar de la *Arcada* no es un hecho aislado en la cultura artística de la época. Cabe recordar el precedente ejemplo de la firma y autorretrato de Nofri en los paneles de alabastro de la fachada del trascoro. Fuera de València pueden recordarse los de Ghiberti en sus célebres puertas del Paraíso en Florencia, o el de Adam Kraft en la base del tabernáculo de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg.

Otras obras de Baldomar, de altísima calidad escultórica, perfectamente documentadas, son la heráldica y la hojarasca de la capilla real del convento de Santo Domingo y el escudo real del portal de Quart. La restauración de las señales reales de Aragón, Sicilia y Nápoles del Magnánimo en la capilla real (2022) ha permitido comprobar que la perfección en la labra de los escudos está al mismo nivel que la merecida fama del corte de piedras con el que está ejecutada la capilla. Por otra parte, la hojarasca presente en los capiteles de la portada lateral y en parte del interior, labrados en la ingrata *pedra blava*, son de la más refinada labra.[42] Respecto al escudo real en Quart, este sigue el diseño de Pedro el Ceremonioso, pero en este caso el emblema adquiere volumen y calidad escultórica. El mantelete ondea al viento y el dragón adquiere presencia real. Los marcos de tracerías del gótico internacional desaparecen. El maestro *perpunter* Jaume Fillol realizó dos *mostres* del emblema, lo que señalaría el interés de Baldomar por una solución novedosa.[43] (Fig. 16).

42 Ya se ha citado como aparecen en la obra de la capilla Miguel de Conca, el *fullaire* Gaspar Ferrando, o de la Ferla y Johan d'Escalant.

43 CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1943.

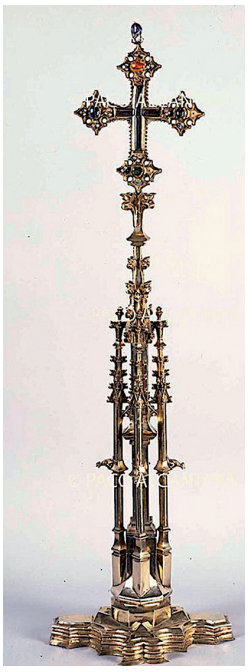


Fig. 18. *Lignum-Crucis*-Hohenstauffen. Joan de Castellnou. Catedral de València.



Fig. 19. Virgen del portal del coro, o *Verge de la cadira* de la catedral de València. Alabastro. Joan de Castellnou.

ENTRE LA ORFEBRERÍA Y LA ESCULTURA: JOAN DE CASTELLNOU

Otros maestros que trabajaban en la catedral se sitúan también en el linde entre los escultores y los orfebres, como hemos visto en el caso de los Santalínea. A mediados de siglo y realizando numerosas obras se encuentra el destacadísimo orfebre Joan de Castellnou (doc. 1422-1470), autor de la imponente custodia procesional catedralicia, fundida en 1812 pero que es bien conocida por su abundante documentación.[44] Nadie duda que el trabajo de orfebrería en muchos sentidos está muy cercano al de la escultura y como hacedores de figuras se mencionan muchos de estos orfebres, que eran también los que proporcionaban los dibujos en trazas dispuestas sobre pergamino. Pero el caso de Castellnou es particular ya que también sabemos de sus obras en otros materiales como madera y alabastro. De origen valenciano, pero presente en Barcelona a partir de 1422, se encuentra de regreso en València en 1442 cuando se le encarga la custodia que lo tuvo ocupado durante muchísimos años, dada su envergadura. Este encargo se compaginaba con otros muchos en los que vemos su especialización en figuras de plata como el San Bartolomé con un diablo a los pies que hizo en 1447. De 1458 es la Virgen del portal del coro o *Verge de la cadira* en alabastro y que hoy en día se conserva en la girola catedralicia.[45] Con su policromía y estofados dorados, esta Virgen sedente, sigue aún los modelos tradicionales del gótico algo hieráticos, sin interacción entre madre e hijo, que guardan una acusada frontalidad. También realizaría en 1468 una imagen



Fig. 20. Dragoncillo decorativo de plata sobredorada, Lignum-Crucis Hohenstauffen. Joan de Castellnou.

44 MARTÍN LLORIS, Catalina, 1999. CANDELA GARRIGÓS, Reyes, 2020. COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2014.

45 Obras bien documentadas en SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 623-627.





Fig. 21. Salomón, imposta de la bóveda de la capilla del hospital de Xàtiva.

Fig. 22. Salomón, Joan Reixach, Museo de BB. AA. de València.

de madera de la Virgen para la catedral que no se ha conservado.[46] Es autor de una imagen de San Antonio confesor realizada en madera para la casa de San Antonio de la ciudad de València en 1464, este encargo es significativo ya que se le menciona como *ymaginarium*.[47]

El prestigio de este maestro fue extraordinario y algunos escultores, aún a comienzos del siglo XVI, guardaban como un material preciadísimo, que seguro utilizaron como fuente para sus propias obras, el dibujo de la custodia catedralicia. Así encontramos en el inventario de bienes del escultor Pere Gil realizado en 1512 que junto a las herramientas y mesas de trabajo tenía varias piezas: las armas de don Franger Lladró de piedra blanca de Mallorca; imágenes de la Virgen con Jesús o de Santa Bárbara; treinta imágenes pequeñas sin identificar; un cofre con medallas de plomo y cobre; moldes de hierro y de madera de cruces. Pero, además, un libro con 33 *mostras* de su arte y en el estudio un cofre grande, dentro del que se encontró "un pergamí ab la mostra de la custodia de València".[48] Esta custodia por antonomasia no podía ser otra más que la de la catedral. Desconocemos si era la *mostra* original, cosa que parece al encontrarse cerrada en un baúl, custodiada en el estudio y ser una pieza de pergamino. Cabe señalar el paralelo con la obra de Dalmau reflejada en la utilización de pináculos fractales en el relicario del Lignum Crucis Hohenstauffen. La custodia parece haber sido también una micro arquitectura plagada de agujas, pináculos y gabletes.

También la pintura parece haber tenido una cierta fluidez con la escultura. Ya vimos el ejemplo de una clave de la colegiata de Gandía que repite una conocida tabla de Pere Nicolau o su círculo (Figs. 20 y 21, cap. 5º). Otro ejemplo, más avanzado el siglo, puede verse en la capilla del Hospital de Xàtiva. Una de las impostas de la bóveda de crucería convierte en escultura la imagen de Salomón de la célebre pintura de Joan Reixach. De la misma forma la fachada de esta capilla, con ángeles con alas desplegadas al modo de los representados en la cabecera de la catedral de València parecen proceder de un diseño pictórico más que arquitectónico.

46 ACV, Vol. 3681, 19 d febrero de 1468.

47 ACCV, Joan Argent, 25210, 28 de enero de 1464, ver apéndice documental, documento nº32.

48 ACCV, 26663, Miguel Pla, 18 de febrero de 1512.



07

LOS TALLERES DE ESCULTURA DE PERE COMPTE

Los juegos geométricos, las elegantes hojarascas y las penitencias decorativas impulsadas por Antoni Dalmau y Francesc Baldomar durante los años centrales del siglo xv, fueron seguidas por un giro en el gusto respecto a la escultura, durante el último tercio del mismo siglo. Las imágenes figurativas vuelven con renovado impulso ganando los territorios perdidos, aunque sin abandonar la compañía y la inclinación hacia la geometría. El maestro que reintroduce y que renueva la escultura en piedra asociada a la arquitectura es Pere Compte.[1]

Pere Compte (h. 1430-1506) fue, en términos de oficio actuales, arquitecto, escultor, consultor y empresario. El reconocimiento que tuvo en vida lo señalan sus innumerables y variados títulos: honorable maestro mayor del gremio de canteros de València; honorable maestro de las obras de la ciudad de València; maestro mayor de la catedral de València; maestro de la obra de la Seo de Tortosa; maestro mayor de las obras del señor rey. La ciudad de València no dudó en honrarlo nombrándolo alcaide y guarda vitalicio de la Lonja de los Mercaderes nada más cerrar las bóvedas de la sala de contratación. Un dietario de la época lo llamaba muy sabio en el arte de la piedra. En un documento de 1502 se le exigía que las obras que iba a realizar fueran conforme a su fama artística: *de molt gentil magisteri com de mestre Compte se pertany*, es decir, de muy gentil magisterio, como del maestro Compte corresponde, o se espera.[2]

Sin duda, la fama de Pere Compte como arquitecto, ingeniero y gestor ha hecho olvidar su aptitud como imaginero y como maestro de talleres de escultura. También ha contribuido a ello la especial habilidad para componer plenamente la arquitectura con la escultura. Esta maestría hace que, a primera vista, la imagen desaparezca de nuestros ojos en un todo perfecto.

Compte, como escultor de imágenes recoge la variada herencia del primer tercio del cuatrocientos valenciano y lleva hasta las últimas consecuencias lo mejor de las investigaciones de Dalmau y de Baldomar tanto en lo arquitectónico como también en lo propiamente escultórico; pero Compte no es solo el heredero de una tradición de excelencia. Subido a hombros de gigantes añadirá, de cosecha propia, en lo arquitectónico, un personal vocabulario de columnas y de nervios entorchados, de arcos cortina, capialzados, caracoles y, especialmente, de una revolucionaria experimentación en bóvedas. De forma paralela, como veremos,



Fig. 2. Lonja de València, escudo de la ciudad ondulado y doblado, con filacteria indicando la fecha fundacional del edificio, situado en la esquina recayente a la plaza del doctor Collado. Pere de Guistella, taller de Pere Compte. Fotografía: J. Bérchez.

Fig. 1. Ángel de la portada de los leones del claustro de los *Arma Christi* del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, detalle. Taller itinerante de Pere Compte. Fotografía: C. Martínez.

1 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2021b.

2 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006.



Fig. 3. Capitel de la columnilla de la ventana de la antigua capilla de San Luis de la catedral de València. Taller de Pere Compte.

sus talleres de escultura, parten de los seres fantásticos y festivos del gótico internacional y evolucionan hacia nuevas intenciones artísticas y modelos que requieren la renovación de las técnicas. La búsqueda del naturalismo y de la expresión de los sentimientos se aúnan en figuras con semblante de dignidad. Utiliza el coetáneo vocabulario gótico en el que las imágenes aparecen *con copiosos mantos y ropas,*[3] enmarcadas entre arcos conopiales y pináculos, pero componiendo con un profundo sentido clásico y una clara decantación hacia el equilibrio. Los frecuentes alardes técnicos en el uso del trépano no pretenden abrumar, si no que van destinados a dar corporeidad a las figuras mediante sutiles juegos de luz y sombra. La presencia del mundo centroeuropeo se vislumbra por la peculiar búsqueda espacial en los bajorrelieves. El sentido del espacio se logra con la alternancia de planos sucesivos más que con la perspectiva. Por otra parte, el empleo de distintos tipos de herramientas de labra como la gradina permite juegos de texturas que permiten valorar a la escultura por si misma, sin el añadido del color.[4] La atención por los efectos lumínicos le consiente un plus de realismo. Las miradas simultaneas al realismo centroeuropeo y a Italia hacen difícil la clasificación de la obra de su taller y han dificultado su comprensión.

PERE COMPTE, MAESTRO DE TALLER DE ESCULTURA

Pere Compte tuvo una larga vida profesional documentada a lo largo de cincuenta y dos años (1454-1506), pero hasta 1476 carecemos de esculturas que hayan llegado hasta nosotros. A partir de esta fecha Compte actúa en grandes obras simultáneamente como maestro del obrador y del taller de escultura, no estableciendo diferencias entre una y otra cosa. En los últimos años de su vida parece reservarse la directa supervisión de las obras de la Lonja de Mercaderes y de la catedral de València, delegando el resto en personas de su círculo de la más estricta confianza. En este sentido, cabe preguntarse en qué situaciones Compte es escultor, maestro de taller, o únicamente supervisa las obras como persona de confianza de los clientes y maestro mayor del gremio.

Hablar de Pere Compte como maestro de un taller de escultura integrado en el obrador de sus construcciones señala, también, su competencia para formar equipos e integrar diferentes personalidades. Que Compte ejercía un control directo sobre el taller de escultura lo indica un documento correspondiente al comienzo de la obra de la Lonja de València datado el 27 de abril de 1484. En este instrumento se firmaron unos capítulos entre el administrador de la fábrica de la Lonja y los escultores, *magistri in arte petrea subtiles inventores, Rolandus de Alemanya* y *Laurencius Picart*, para la labra de la ventana de la fachada de la torre recayente al Mercado, afortunadamente intacta. En el contrato se acordaba que el adorno de hojas de dicha ventana fuera *a voluntat de Mestre Pere Compte* y que todas las dichas cosas hayan

3 Descripción expresada en un contrato suscrito por Gil Morlanes en 1482. SERRANO SANZ, Manuel, 1917. Citado por ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca, 2001.

4 Sobre las características e innovación que supone el empleo de la gradina en estas fechas véase: SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, 2018.

de ser bien hechas y bien acabadas a conocimiento del dicho maestro Pere Compte, esto es labrar todas las hojas y que dicho maestro Pere Compte les haya de dar las piezas escuadradas y con las molduras ya realizadas.[5]

A pesar de la considerable capacidad empresarial de Pere Compte y de la necesidad de contar simultáneamente con un buen grupo de operarios, nada impedía que sus obras tuvieran un sello y un estilo reconocible. Pueden ponerse como ejemplos significativos las obras de los palacios de la familia Borja y de Alfonso de Aragón, ambos en València. Respecto el palacio Borja existe un documento datado el día 7 de septiembre de 1485 que determina el contrato para la escalera y las nayas del palacio suscrito. En este documento el aprecio por los elementos escultóricos de la maestría de Compte puede verse en la descripción de los escalones y antepecho de la escalera: (…) "las testas de los escalones serán labradas con una gentil moldura y un gentil antepecho con tres pináculos. Uno a la subida de la escalera tendrá un bello león, otro en el ángulo donde gira la escalera, tendrá un niño que soportará el escudo. Y al lado de la escalera, al comienzo, se hará un gentil cabalgador".

Alfonso de Aragón, era obispo de Tortosa, aunque entonces residente en València. El contrato con Pere Compte se firmó en noviembre de 1502 para construir la escalera del patio que incluía imágenes de piedra. En el contrato se precisaba que el antepecho y los escalones serían moldurados y habría una aguja en cada rellano, con una repisa con un animal por bajo, y por arriba un ángel o animal con un escrito con las armas del señor obispo. En el documento se repite dos veces la expresión de que la obra se realizará *de gentil magisteri segons a mestre Comte se pertany.* Una de las clausulas finales se indica que la obra "estará bien acabada según de tal maestro, como Comte es, se espera".[6]

Creemos que estos documentos señalan la existencia de un estilo determinado: el que se deja a su criterio y se espera de Compte. Pero ¿quiénes son los escultores, que participan en su taller?**.** La documentación de archivo remite generalmente al maestro, sin detallar a los miembros del equipo. No obstante, el análisis de las obras permite aventurar hipótesis.



Fig. 4. Retrato hipotético de Pere Compte, con bonete de puntas a modo de maestro, en el pilar este de la *Arcada Nova* de la catedral de València. Taller de Pere Compte.

EL PRIMER TALLER DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA: LA *ARCADA NOVA*, LA CAPILLA DE SAN LUIS Y LA CLAVE DE LA CAPILLA MAYOR

Como hemos visto en el capítulo anterior, en el nuevo pilar del lado de la epístola de la *Arcada Nova* encontramos las imágenes de los impulsores y realizadores de la obra, es decir, el cardenal-obispo de València Rodrigo de Borja, el canónigo Antoni Bou, delegado del cardenal para las gestiones de las indulgencias y primer responsable de las obras de ampliación, el maestro que comenzó las obras, Francesc Baldomar y el que las finalizó, Pere Compte.

5 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes 2006, p. 82, 338 y 339.

6 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006, p. 146 -150 y 374- 375.





Fig. 5. Clave de bóveda, de madera policromada y dorada, insertada actualmente en la bóveda de la capilla mayor de la iglesia de Benifairó de les Valls (València), procedente de la cartuja de Portaceli y a su vez, hipotéticamente, de la catedral de València. Taller de Pere Compte.

Fig. 6. Detalle de un querubín de la imagen anterior.

Significativos detalles de las fisonomías se adecuan a los personajes. La correspondiente a Compte, muy dañada actualmente, tuvo que ser añadida por el mismo tras hacerse cargo de las obras en 1476. Aparece con aspecto juvenil, birrete de maestro y telas con abigarrados pliegues.[7]

La capilla de San Luis, de patronato Borja, fue comenzada en 1466 por Baldomar y finalizada en 1486 por Compte.[8] Actualmente está toda recubierta por una potente vestidura barroca. No obstante, la restauración llevada a cabo en 2014 permitió encontrar, al retirar el relleno de una ventana, la mano de una figura de tamaño medio de correcta anatomía y un peculiar capitel de la tracería. Este capitel muestra delicadas labores realizadas con trépano y escofina, v. gr. un ramo de bellotas de tamaño natural, que recuerdan las realizadas por Antoni Dalmau en el trascoro de la catedral y en el sepulcro de la reina María. Todo indica que Compte heredó los escultores del taller de Baldomar (Fig. 3).

Pieza de interés, poco conocida, datable hacia 1478, es una clave de bóveda, de madera policromada y dorada, insertada actualmente en la bóveda de la capilla mayor de la iglesia de Benifairó de les Valls, procedente de la cartuja de Portaceli. Está formada por una corona de querubines dispuestos alrededor de una pieza central recompuesta con materiales característicos de las obras de Compte. La identidad de los querubines con los existentes en los netos de los arcos conopiales de las ventanas de la Lonja reitera la autoría de Compte. El número de nervios que corresponderían a esta clave, la exacta adecuación en dimensión y

7 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015b.

8 SANCHIS SIVERA, José, 1909.





Fig. 7. Clave de bóveda de la capilla de la Lonja, Virgen de la Misericordia acogiendo bajo su manto a los jurados de la ciudad. Taller de Pere Compte.

Fig. 8. Querubín de los netos de los arcos conopiales de las ventanas de la Lonja recayentes al Mercado. Taller de Pere Compte.

proporciones al lugar, incluida la corona de querubines pintados, en forzados escorzos, en el espacio central de la bóveda, por Francesco Pagano y Pablo de San Leocadio, así como las intensas relaciones entre Portaceli y la catedral de València, hacen pensar que se trate de la clave de la bóveda de la capilla mayor de esta catedral (Figs. 5-6).[9]

Esta clave de madera no fue cosa única en la maestría de Compte. El archivo de la catedral documenta como Antonio Pérez, carpintero de la catedral que en 1484[10] recibió el pago por la gran clave de madera que policromó Pablo de San Leocadio con la que al fin se cerraba la bóveda del último tramo de la catedral, conocido como Arcada Nova y que años antes había iniciado Baldomar. Una clave que debía ser muy elaborada con sus "fulles e tronchs e membradures" y sus imágenes con rostros y vestiduras. Quizá este maestro fue el mismo Anthon que en 1479 concertó un retablo con Úrsula Tamarit para la iglesia del convento de San Francisco que finalmente no pudo realizar y fue encargado más tarde a Carles Gonçalvez. Sus obras no obstante debieron ser reconocidas porque cuando Pere Eiximeno contrata la sillería del coro de la iglesia de Santa Catalina de Alzira en 1484 en la capitulación se indica que debe seguir una *mostra de mestre Antoni Perez fuster de Terol*.[11]

9 La procedencia de Portaceli fue propuesta por Josep Martínez Rondán. La procedencia documentada del ábside catedralicio requerirá un estudio especifico. En cualquier caso, ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006.

10 ACV, protocolos de Juan Esteve, signatura: 3683, 23 de febrero de 1484, pago de 20 libras por los trabajos de la clave de madera. Cantidad muy elevada para una sola clave que nos alerta de las dimensiones y entidad de este elemento en la catedral.

11 ACCV, Notario: Bertomeu de Carries, signatura: 20440, 28 de enero de 1484.





Fig. 9. Ángel con filacteria, símbolo del evangelista Mateo. Capilla de la Lonja. Taller de Pere Compte.

Fig. 10. Timbalero híbrido en la imposta del arco de la portada del jardín. Taller de Pere Compte.

LA LONJA DE LOS MERCADERES

La Lonja es un ejemplo excelente de la imbricación de la escultura con la arquitectura. Tanto los motivos fitomórficos como las imágenes figurativas parecen cumplir un objetivo preciso dando orden y puntuando la composición general, o informando del hecho heráldico, religioso o popular. Igualmente señalan la riqueza de la mercadería y el poderío de la ciudad con ilustraciones caprichosas o festivas en lugares especialmente visibles como las portadas, el ventanaje y las gárgolas.

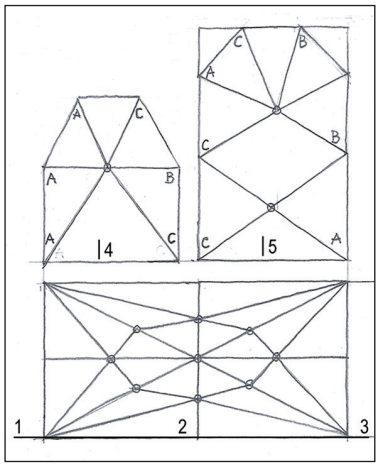
De la capacidad de la escultura para ordenar la composición son significativas las situadas en las esquinas, ya que estas parecen estar ligando las fachadas (todas ellas simétricas en sí mismas, pero de diferente composición) y dando valor a la esquina, *el angle,* en la documentación. Se encuentran entre estas el dragón que devora la moldura que gira y los ángeles que soportan el escudo real desde planos en ángulo recto. Los escudos de la ciudad en losanje ondulando, que a partir de la pintura barroca, o de *los relojes blandos* de Dalí, vemos con normalidad, son en realidad una invención de Compte que aparece por primera vez en la Lonja. Estos escudos en las esquinas no solo se ondulan, a modo textil, sino que giran con las fachadas. De hecho, la escultura más abundante, y no la de menor interés, es la dedicada a la heráldica de la ciudad y del rey, que en este caso se acaban confundiendo de forma equívoca. La heráldica se encuentra omnipresente en fachadas, esquinas y claves de bóveda. La tipología de escudos alterna los escudos de torneo alemanes con los de perfil convexo-cóncavo, característicos de los escudos eclesiásticos italianos, V.gr. Los utilizados de forma coetánea por el papa Alejandro VI, Borja.[12] (Fig. 2)

12 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2018.

La escultura situada en portadas y guardapolvos de ventanas podemos verla dispuesta a modo de cintas recorriendo los elementos arquitectónicos de las portadas; arquivoltas, dinteles, ménsulas o capiteles.… En estos lugares se combina la hojarasca con pequeñas figuras dependientes de la miniatura y de tempranos grabados, pero trabajadas mediante labores de abundante trepa realizados antes de su montaje. Son alardes técnicos que sugieren al profano una imposible labra. Cabe resaltar por su originalidad el pétreo jardín con plantas ligadas sobre jarros de la portada posterior. Piezas de indudable interés son también las situadas en la clave y capiteles de la capilla de la Lonja. La clave muestra a la Virgen de la Misericordia acogiendo bajo su manto a los jurados de la ciudad. Los capiteles desarrollan los símbolos de los evangelistas (Figs. 7 y 9).

La documentación, generosa en otras noticias, es parca en la autoría de las esculturas, fuera de la genérica sujeción de toda la obra a la maestría de Pere Compte. Ya se ha citado la temprana presencia de dos escultores centroeuropeos, *Rolandus de Alemanya* y *Laurencius Picart*, para la labra de la decoración de la ventana de la torre recayente al Mercado. Con la valoración técnica que sugiere el contrato y la datación del mismo sería razonable que hubieran realizado ya algunas cosas en el mismo edificio. De hecho, el capitel de una de las columnillas de la jamba izquierda muestra un personaje híbrido tocando el tambor que tiene su réplica en una de las figuras de la portada recayente al jardín. Por lo que cabe atribuir a estos mismos la autoría de esta portada. Estas esculturas se caracterizan por el uso del trépano, instrumento también utilizado en los capiteles con los símbolos de los evangelistas situados en las pilastras de la parte inferior de la torre. El capitel correspondiente a San Mateo, un ángel en movimiento portando una filacteria al vuelo, se repite en la portada de la calle escalones de la Lonja. Acaso podemos estar viendo más obras de estos citados *magistri in arte petrea*. Los modelos de este primer momento, con seres híbridos y animales humanizados, parecen provenir del techo de la sala dorada de la casa de la ciudad o, en último término, de *la marginalia* de los textos iluminados. Los citados híbridos tocando los timbales tienen ciertamente su equivalente en el techo de la sala dorada (Figs. 9 y 10).

Las esculturas de la parte alta de la Lonja, realizadas a partir de 1495, entre las que se encuentran las de Sansón, Salomón y David situadas en los netos de los arcos conopiales de la fachada de la calle de la Lonja, o las claves de las bóvedas de la sala y las gárgolas, así como las imágenes de la fachada del Consulado, de mayor corporeidad que el resto y lo último en construirse, pudieron ser del grupo Casel-Leonés-Montfort que veremos más tarde. De hecho, Joan Casel está documentado específicamente en la realización de la clave mayor de la Sala del Comercio y en la obra del Consulado.[13]



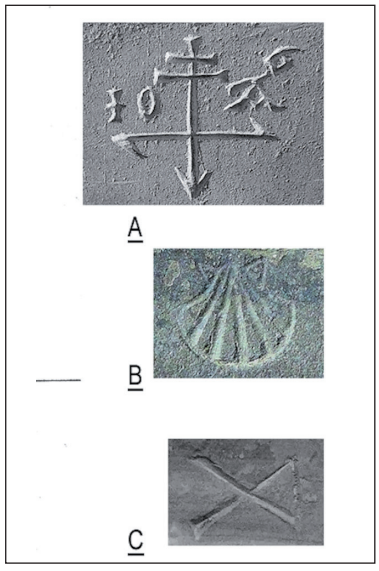


Fig. 11 A y B. Firmas o señales A, B y C de las esculturas de las impostas de las capillas del paso a la antigua aula capitular de la catedral de València; 1 Actual capilla del Santo Cáliz. 2 Paso. 3 Nave de la epístola. 4 Capilla del Santo Bulto de Jesús. 5 Capilla de Santa María y San Pedro de Verona.

13 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006, p. 76 y ss. También las gárgolas son de interés; están formadas por seres fantásticos, pero han sido renovadas en gran medida. Debe mencionarse que, al menos, en el Museo de la Ciudad se conserva una gárgola original con la figura de un demonio de muy buena factura.





Fig. 12. Clave polar de la bóveda del paso a la antigua aula capitular. Taller de Pere Compte, segundo taller de la catedral de València.

Fig. 13. Clave de bóveda de la capilla de Santa María y San Pedro de Verona. Taller de Pere Compte, segundo taller de la catedral de València.

EL SEGUNDO TALLER DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA: EL CONCURSO, O MUESTRARIO DE DESTREZAS, DE LAS CAPILLAS DEL PASO AL CAPÍTULO

Finalizada la campaña de la *Arcada Nova* de la catedral de València en 1487, las obras se interrumpieron hasta 1494. A partir de esta fecha y hasta su muerte, Pere Compte realizó nuevamente obras en la catedral, que han tenido desigual fortuna al ser víctimas de las inacabables remodelaciones de la catedral de València. Se encuentran entre estas obras la construcción de la nueva conexión de la nave del templo con el aula capitular. En este paso se abren dos pequeñas capillas, dedicadas a San Pedro Mártir de Verona y al Santo Bulto de Jesús. En este periodo se construyeron también las capillas de los Pertusa y de San Martín de los armeros, (1492-1505).

El paso que lleva desde la nave de la catedral a la sala capitular se cubrió, en 1496, con una bóveda de nueve claves. Como en la capilla de la Lonja, las claves secundarias llevan bajorrelieves con ángeles músicos. La clave polar, de madera policromada, repite el mismo esquema representando a la Virgen de la Misericordia. En esta ocasión, la Virgen protege bajo su manto a los canónigos, frente a la de la Lonja, donde acogía a los jurados de la ciudad. Noticias de archivo indican que la clave fue realizada por Vicent Monfort.[14] las impostas, con los símbolos de los evangelistas, siguiendo grabados de Martin Schongauer, fueron labrados por Vicent Monfort y Pedro Leonés.[15] Como veremos, la clave citada, a pesar de tener similar tema y composición, muestra sustanciales diferencias escultóricas con la de la Lonja y señala la presencia de un nuevo taller. La construcción de la capilla de los Pertusas, al fondo de la nave, comenzó en febrero de 1496. Esta capilla ha sido repetidamente renovada por lo que no es posible apreciar las impostas y otras decoraciones escultóricas realizadas por el mismo taller de escultores, entre los que se encontraban los *imaginaires* Vicent y Casel.[16]

14 ACV, signatura: 1485 pagos de trabajos a lo largo de marzo, abril y mayo de 1496.

15 ACV, signatura: 1485, fol. 69vº, 22 de diciembre de 1495, "comensaren los IIII evangelistes Vicent Monfort imaginaire y Pere Lleonés".

16 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006, p. 116 y 248.







Figs. 14, 15 y 16. Impostas de las capillas del paso a la antigua aula capitular con perros luchando:

Fig. 14; capilla 4, maestro A.

Fig. 15; capilla 5, maestro C.

Fig. 16; niños jugando, capilla 5, maestro B.

Taller de Pere Compte, segundo taller de la catedral de València.

Las noticias sobre las relaciones de Compte con los miembros de su taller son infrecuentes. Incluso en un edificio relativamente bien documentado como es la Lonja de València, un listado de pagos a *piquers* no indica el trabajo de lo que cada uno ha realizado, o si trabaja exclusivamente como cantero, o como escultor. En la catedral de València se le paga a Compte por el salario del *seus jovens,* sus trabajadores, pero el nombre de estos aparece de forma inusual. No obstante, tenemos la suerte de disponer de un rarísimo y valioso testimonio consistente en una obra de Pere Compte en la que hay un conjunto de esculturas de altísimo nivel, realizadas por tres escultores de su taller, firmadas todas ellas. El lugar donde se encuentran es en la catedral de València, en las citadas capillas situadas en el paso entre la iglesia y la sala capitular. Ambas son de cabecera poligonal, de tres y cinco lados respectivamente y se cubren con bóvedas de crucería simple. Los nervios parten de impostas con imágenes, estas se protegen con grandes guardapolvos moldurados con juegos de aristas intersectadas conforme al perfil de los nervios que parten de ellas. Las firmas no siguen la tipología habitual de las marcas de cantería. Se diferencian de estas tanto por sus características, como por el hecho de que no coinciden con las marcas de la piedra franca del muro y del guardapolvo. De hecho, la piedra de las esculturas es diferente. Están realizadas con caliza fina del tipo de Bellaguarda frente a la de Rocafort-Godella de los sillares y guardapolvos. En total se realizaron catorce esculturas en las impostas, todas ellas con sus señales. Se han perdido seis esculturas y una firma al construir retablos. El programa iconográfico es difícil de establecer al faltar piezas. Si que existe un tema común: la lucha de perros, que acaso está relacionado con los *Domini-canes* en referencia al dominico San Pedro de Verona, a quién está dedicada la capilla. Estos perros parecen seguir modelos de grabados alemanes del llamado maestro E.S. El conjunto aparenta una suerte de concurso de habilidades o destrezas entre tres escultores del taller de Pere Compte. Acaso porque a partir de esta fecha el taller emprende una sucesión de obras en itinerancia, para poderosos promotores, todas fuera de la ciudad de València. Paralelamente, Compte, embarcado en el momento más delicado de la obra de la Lonja, cerrar las bóvedas, no podría seguir el día a día de estas comprometidas fábricas.[17] (Figs. 11a y b y 12-18).

17 Maestro E.S. (h. 1420 – h. 1468), (anteriormente conocido como el *Maestro de 1466*) es un grabador y orfebre alemán anónimo de finales del periodo gótico. Fue el primer gran artista alemán de los antiguos grabados y fue muy copiado e imitado. El nombre que le dan los historiadores de arte, *Maestro E. S.*, deriva del monograma, E. S., que aparece en dieciocho de sus láminas (aparecen variantes en las otras). Estuvo activo en los grabados desde 1450 hasta 1467.



Fig. 17. Salvaje luchando con monstruos, detalle. Maestro A. Taller de Pere Compte, segundo taller de la catedral de València. Fotografía: C. Martínez.

Por otra parte, disponemos de la noticia documental de que en esta zona de la catedral, entre 1494 y 1496, trabajaban los tres escultores citados; Joan Casel, Pere Leonés y Vicent Montfort.[18] En una de estas firmas o señales, del que podemos llamar maestro "A", aparece la grafía abreviada *Ioanes* junto con la doble cruz patriarcal. Esta cruz es también el emblema de la importante abadía de Hersfeld, cerca de la ciudad de Kassel, en el antiguo principado alemán de Hesse-Kassel. Esta firma podría identificar a Johan Casel, ya que en ocasiones aparece documentado con el nombre de *Joan lo alemany*. En cualquier caso esta firma va asociada a tres excelentes esculturas; la lucha de un salvaje contra monstruos; un cantero dando de comer a su perro y la prueba genérica de la lucha de perros. Todas ellas se caracterizan por su naturalismo, su virtuosismo técnico y por la intención de insertar la imagen en el espacio. Conocemos otra escultura con la misma firma, representando a un ángel tutelar del reino, portador de la corona y del cetro, ahora en la entrada de la planta noble del la casa señorial Catalá de Valeriola, aunque de procedencia desconocida.[19] Documentada, aunque no firmada, hay otra escultura de Joan Casel, en la misma catedral; una anunciación en alabastro situada en el neto del alfiz de la portada de la entrada a la antigua librería de la catedral.[20] El ángel porta la filacteria con el *Ave Maria Gratia Plena* redactado en letra humanística. La Virgen queda delante del jarro de azucenas, del escritorio y del Espíritu Santo, formando una sucesión de figuras que dota de profundidad a la

18 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006, p. 113 y ss.

19 Agradecemos la noticia a Federico Iborra.

20 Las imágenes de la anunciación de alabastro fueron añadidas en 1497 por el escultor Joan Casel. SANCHIS SIVERA, José, 1924.





Fig. 18. Cantero dando de comer al perro, Maestro A. Taller de Pere Compte, segundo taller de la catedral de València.

Fig. 19. Ángel Custodio del Reino, casa señorial Catalá de Valeriola. Firmado por el maestro "A" de la obra del paso al capitulo de la catedral de València. Taller de Pere Compte, segundo taller de la catedral de València.Fotografía: C. Martínez.

escena. [21] Entre septiembre de 1495 y octubre de 1496, Casel está intermitentemente en las nóminas de los trabajadores del Palacio Real de la ciudad de València que en aquel tiempo se ampliaba con una serie de habitaciones llamadas los *estudis o retrets*, que daban hacia el huerto en la fachada trasera de lo que se conocía como *real vell* o palacio del Magnánimo.[22] Las noticias documentales de la catedral señalan que Casel comenzó en la catedral con un salario parecido al de la Lonja en los primeros años, recibiendo cuatro sueldos por día, pero termina a partir de agosto de 1497 cobrando por encima de otros compañeros de trabajo con un jornal diario de cuatro sueldos y seis dineros. Por un lado, está encargándose de las gárgolas de las capillas del capítulo[23] y de la capilla de los Pertusas, para la que entrega también cuatro capiteles de una de las ventanas[24].

El maestro "B" firma con una concha de peregrino compostelano, lo que invita a adjudicarle el nombre de Pere Leonés por la localización del topónimo. De él solo conocemos dos esculturas y tres firmas. Una es la genérica de la lucha de perros resuelta con similar virtuosismo

21 ACV, 1485, 2 de mayo de 1497, pago a Johan de Cassel *que ha feta la Salutació del archiu, huyt liures, tres sous.*

22 ARV, Mestre Racional, 9148, obras desde septiembre de 1495 a octubre de 1496, en la lista de maestros está Juan de Cassel, en calidad de *mestre* cobrando cuatro sous por día de trabajo.

23 ACV, 1485, desde el 15 de septiembre de 1495 está documentado con interrupciones. Se le denomina Johan Alemany, *imaginaire,* "*comença les gárgoles de les capelles del costat de la porta del capito*l".

24 ACV, 1485, 22 de abril de 1497 cobra "*mestre Johan de Casel entretallador de ymatges, per quatre capitels que feu a la finestra de la capella dels Pertuses, jutgat per mestre Compte*" y en 1 de julio de 1497, por gárgolas para esta capilla.



Fig. 20. Virgen anunciada, portada de la capilla del palacio de mosén Sorell. Taller de Pere Compte. Musée du Louvre.

técnico que el maestro anterior. La otra imagen representa a tres niños desnudos entrelazando las manos, dispuestos a modo de ángeles, que parece reflejar modelos renacentistas. En realidad las imágenes de *putti* son frecuentes en la escultura valenciana desde comienzos de siglo; aparecen ya en el techo de la sala dorada y en la obra morellana de Santalínea. Acaso la clave principal de la bóveda de una de las capillas, con una imagen de la Virgen con el Niño, en la que el niño Jesús también aparece desnudo serían cosa suya, lo que completaría cinco obras por cada escultor. Por otra parte, Pedro Leonés o Lleonés es el mismo maestro que se conoce en otros ámbitos de la catedral como Pedro de Leyz o Lays. Se trata de un maestro al que se define como oriundo de León y que además de los evangelistas del paso del capítulo se encarga de las gárgolas de la sacristía de la catedral, en las que colabora hasta marzo de 1502.[25] En ese año, cobra el salario por los trabajos de las gárgolas su compañero Martín de Licerán porque Pedro de Lays ya no se encuentra en la ciudad de València. De hecho, podemos identificarlo con el mismo Pedro de Lays, oriundo de León que está ya en Tortosa al año siguiente, en 1503. Este cantero quizá estaba emparentado con Alfonso de Layz un maestro activo en las obras de la catedral de León en 1487, época en la que se construía la sacristía.

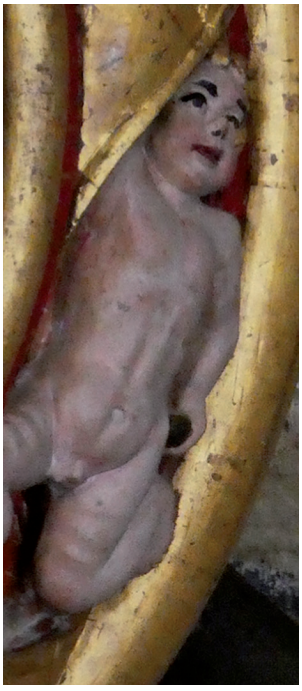
El maestro "C" debería ser, por exclusión, Vicent Montfort. Acaso, su firma, formada por unas líneas a modo de unas tijeras abiertas, en la que una "V" queda sobre la silueta de un monte sea un acrónimo. De este maestro conocemos además de la lucha de perros y de un león devorando un cordero, la imagen de un niño luchando simultáneamente contra un monstruo y un simio. Del mismo autor, también conocemos la ya citada clave de bóveda, de madera, situada como clave polar en la propia bóveda del paso que da acceso a estas capillas. Esta clave inaugura la disposición de las figuras saliendo del plano base de la clave, lo que complicaba extraordinariamente la puesta en obra por no ajustarse a la cimbra (Fig. 12).

Aunque estos tres maestros puedan diferenciarse, todos parecen seguir unas mismas intenciones artísticas, similares modelos (en este caso grabados alemanes) y desarrollan las mismas técnicas. Se pueden caracterizar, especialmente Casel y Montfort, por la búsqueda de la ilusión espacial a través de superposiciones; en este sentido podría atribuirse a ellos la portada de la capilla de la casa de mosén Sorell, en cuya representación de la Virgen anunciada se repite la superposición de objetos (además de utilizar entorchados y jarros presentes en la Lonja) (Fig. 20). También son característicos de este taller los leones con las fauces abiertas y su peculiar melena (siguiendo el modelo del de Montfort). Este león aparecerá más tarde en Tortosa con el evangelista San Marcos, en Gandía como gárgola y en Cotalba como león tenante del escudo ducal. Con todo, la característica más novedosa y evidente del equipo es el empleo de la gradina, sacando diferentes texturas de la piedra, que juegan con la luz, hasta el punto que hacen innecesaria la pintura.[26] (Figs. 17 y 18).

25 ACV, signatura: 1486, año 1502: "*An Martin de Liceran en nom de Pedro de Leys deu lliures per fer les gargoles eo canals de la obra de la sacristía*"

26 Agradecemos al escultor e historiador Miguel Sobrino las indicaciones sobre el uso histórico de la gradina. SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel. 2001.







LA ESCULTURA EN LA AMPLIACIÓN DE LA CATEDRAL DE TORTOSA

La catedral gótica de Tortosa había sido comenzada en 1347, y el desarrollo de la obra fue extremadamente lento. La capilla mayor y la girola se finalizaron en 1441. La guerra civil de Cataluña (1462-1472) hicieron que la obra de la catedral tuviera una prolongada paralización en los años sesenta del siglo xv. La obra se reemprendió a finales de los años setenta y sobre todo a partir de la última década del mismo siglo.[27]

Pere Compte parece haber sido un viejo conocido del cabildo de Tortosa. Aparece documentado en la catedral junto con su socio de Tortosa, Pere Piquer, en 1477. Vuelve a aparecer en 1478. En 1490 se firma una concordia entre el capítulo de la Seo de Tortosa y el procurador del protonotario papal Johan Girona, por una parte, y Pere Compte, *mestre de la fábrica de la sglèsia* de Tortosa por otra. Por este instrumento se elegía a Pere Compte como maestro *de e ab aquells porció, salaris, prerrogatives, preheminències, honor e carrechs que los precesós mestres han acostumat tenir en lo dit magisteri.* En el documento se reconocía que el maestro no podía hacer continua residencia personal en Tortosa por tener otros magisterios y obras de *la magestat del senyor rey, capitol e ciutat de València*. Por ello tenía que delegar en una persona hábil y muy suficiente, a conocimiento y voluntad del cabildo, que residiera en la ciudad continuamente. Este tendría un salario de cuatro sueldos diarios y podría tomar la porción del maestro si Compte lo deseara.[28]

Fig. 21. San Agustín entronizado. Clave de bóveda del primer tramo de la catedral de Tortosa. Taller itinerante de Pere Compte.

Fig. 22. Niño desnudo, cinta de la clave de bóveda del primer tramo de la catedral de Tortosa.

Fig. 23. Pilar del primer tramo de la catedral de Tortosa.

27 ALMUNI, Victoria 2003; VIDAL, Jacobo, 2005.

28 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006.

No obstante, se acordaba que el maestro Compte debería visitar Tortosa y reconocer la fábrica tres veces al año, esto es, cada cuatro meses. Debería permanecer en la obra tanto como ésta lo requiriera. Compte se responsabilizaría de los defectos de la fábrica realizados por la persona en la que hubiera delegado su magisterio. Como ha señalado Jacobo Vidal el maestro en el que delegó su magisterio es bien conocido: Antoni Queralt. Este maestro está documentado en València desde 1486 trabajando a las órdenes de Compte en la Lonja de los Mercaderes, mientras que ya en 1491 aparece como habitante de Tortosa en un acta notarial y desde octubre de 1495 como maestro de la catedral de Tortosa. En este mismo año, Queralt aparece citado, a la vez, como uno de los cuatro maestros canteros del gremio de *pedrapiquers* de València. Aparte de esto desde 1494 a 1513 figura como maestro mayor de la obra de la Seo de Lérida.[29]

A lo largo del último decenio del siglo XV se acabó de construir el primer tramo de la nave y la primera capilla colateral del lado de la epístola. Esta última, dedicada a la Virgen del Rosario, fue instituida como capilla familiar y sepulcro del protonotario papal y secretario de la cancillería apostólica Joan Girona. Este alto oficial eclesiástico y canónigo de Tortosa suministró gran parte del dinero necesario para la obra y estableció la Concordia con Pere Compte. Paralelamente se fabricaron los púlpitos y una notable cruz de piedra, *el Crist de Palau,* cuyo nombre hace referencia a su situación junto al cercano palacio episcopal. Los púlpitos y la cruz llevan el escudo familiar del canónigo tesorero de la Seo, Joan Soldevila. Por último, se construyó el pétreo cancel de la capilla de San Pablo, segunda de la girola. Según Victoria Almuni, en 1499, el mercader Antoni Boteller expresó su voluntad de instituir un beneficio en dicha capilla. Lógicamente en el cancel aparece su señal.

El primer tramo de la nave de la catedral de Tortosa, obra de Compte-Queralt, prosigue la obra de la cabecera con similar disposición. Pero una mirada atenta advierte de dos singulares gestos que remiten sin ningún género de dudas al proceder del maestro Pere Compte; el basamento de los pilares con juegos de maclas e intersecciones y el empleo de una clave con pronunciada forma acampanada.[30] Esta clave estaba colocada en 1497.[31] En su plano lleva la imagen de San Agustín sedente bendiciendo, con el báculo en la derecha y con un modelo de iglesia en su mano izquierda. Aparece rodeado por un peculiar contorno de niños desnudos, *putti* o *angelets*, que recuerdan los que hay en las capillas del paso de la catedral de València obra de Pedro Leonés. En este sentido como hemos dicho antes, cabe proponer la identidad del Pedro Leonés de la catedral de València, con un Pere de Leriz documentado en la Lonja, y con un Petrus de Lays, procedente de León, documentado en Tortosa. La firma de este maestro con la concha de Santiago adquiriría lógica con la cercanía de estas voces a topónimos gallegos. La identidad de este maestro con un Pedro de León documentado en diferentes obras municipales de València entre 1474 y 1489 permitiría entender su familiaridad con los *angelets* del techo de la sala dorada de la casa de la ciudad.[32] (Figs. 21-23).

29 VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2007.

30 Sobre los basamentos con maclas; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2015d.

31 VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2016.

32 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO**,** Mercedes, 2006.





Fig. 24. Cruz de Palau. Catedral de Tortosa. Taller itinerante de Pere Compte.

Fig. 25. Rey David, púlpito de los evangelistas. Taller itinerante de Pere Compte.

Piezas de especial consideración en la catedral de Tortosa son los dos púlpitos situados simétricamente en los pilares principales del primer tramo. Los púlpitos están resueltos como una escalera helicoidal alrededor del pilar, con antepechos formados por bajorrelieves enmarcados por pináculos y arcos conopiales en derivación oblicua. La disposición sigue la del desaparecido púlpito de la catedral de Lérida y ambos la de la escalera del coro de la iglesia arciprestal de Morella, obra realizada anteriormente por Bertomeu Santalínea. [33] Según Matamoros, la obra de los púlpitos está documentada el año 1500. Si consideramos como promotor al canónigo y doctor en derecho Joan de Soldevila, sabemos que este falleció el 30 de julio de 1502.[34]

El púlpito del lado del evangelio lleva en el antepecho de la escalera figuras de profetas, y en el antepecho del ambón las imágenes de los cuatro evangelistas en el momento de recibir la inspiración divina para redactar el evangelio. Los evangelistas aparecen sentados en sus escritorios con las respectivas presencias de los tetramorfos. Los muebles y objetos de cada escena, en perspectiva caballera, las vívidas expresiones de los rostros y el tratamiento de las ropas dan como resultado un efecto de asombroso realismo favorecido por la no casual

33 ESPAÑOL, Francesca, 2001. La relación de los púlpitos de Tortosa y Lérida ya había sido considerada anteriormente por la misma autora en ESPAÑOL, Francesca, 1990, que vincula esta relación con Antoni Queralt a partir de su aparición en el *fogatge* tortosino en 1497. En referencia a la escultura de los púlpitos de Tortosa, cfr. VIDAL, Jacobo, 2007. CONEJO, Antoni. "Jordi Safont i Bertran de la Borda: epígon del gòtic internacional a Catalunya", *Enciclopedia.cat* YEGUAS I GASSÓ, Joan, en MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan Hilari. 2017. Sobre la escalera de Morella: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARÍN SÁNCHEZ, Rafael, 2016.

34 MATAMOROS, José, 1932. Citado por YEGUAS I GASSÓ, Joan, 2017.






Figs. 26 a, b, c y d. Marcos, Mateo, Juan y Lucas, púlpito de los evangelistas, catedral de Tortosa. Taller itinerante de Pere Compte. Fotografías: C. Martínez.

potente iluminación cambiante. La orientación del púlpito al sur y la distribución de las ventanas favorecen el efecto. El peculiar y novedoso empleo de la gradina para dar textura a las telas retoma la técnica desarrollada por Casel y Monfort en las capillas del paso. Los paralelos con el equipo citado puede verse también en otros detalles como la forma de realizar los ojos, o la cabeza del león de San Marcos. Con todo, la característica que enlaza más claramente con la obra valenciana de Casel/Monfort es la línea del realismo y de la búsqueda espacial. En el púlpito de Tortosa la sensación de espacio en cada escena aparece sin necesidad de disponer objetos, ventanas, o paisajes al fondo (Figs. 25 y 26).

El púlpito del lado de la epístola es de las mismas características compositivas que el anterior. En los paneles se representan a los padres de la iglesia occidental revestidos de ceremonia portando modelos de iglesias. Los bajorrelieves, aunque son técnicamente impecables, no

alcanzan la expresividad en los rostros, el realismo, o la representación del espacio del púlpito de los evangelistas. Los efectos lumínicos no existen al estar orientado al norte. También el empleo de la gradina es menor. El paralelo de las vestiduras y modelos de iglesias (a veces idénticos) entre la imagen de San Agustín de la clave y los del pulpito permite atribuir los bajorrelieves al mismo maestro que la clave de la bóveda.

La capilla del Rosario introduce un importante alarde arquitectónico. A esta capilla se accede por un curioso arco apuntado de perfil rebajado. La tracería de la bóveda se configura a modo de la unión de dos bóvedas de cinco claves. En realidad es una ingeniosísima invención formada por un solo nervio transversal lanzado en la dimensión más larga de la capilla. Este nervio se tiende desde terceletes y tiene una clave pinjante en el centro de la bóveda. El resto de nervios arriostran la estructura descrita, convertida en una singular bóveda pinjante de once claves.

La capilla del Rosario es de difícil lectura por carecer de la luz original al estar cegados sus dos grandes óculos que la iluminaban por un retablo barroco de buena factura, pero de inoportuna situación. Las figuras de las impostas de las embocaduras, quedan protegidas por los peculiares guardapolvos con juegos de aristas del taller de Compte. Las divisas de Joan Girona dispuestas en las esquinas son llevadas por ángeles tenantes. Detrás se sitúan imágenes de los tetramorfos que recuerdan los de la bóveda del paso al capítulo de la catedral de València; son las figuras de los "seres vivientes" del Apocalipsis envueltos en filacterias siguiendo los mismos grabados de Martin Schongauer que en las capillas del paso de la catedral de València.

El impresionante sepulcro de Joan Girona es todo él de alabastro. Está formado por un arcosolio rematado por un arco conopial con cardinas y macolla que acoge a otro arco rebajado con angreles. Entre los dos campan sus divisas timbradas. Queda flanqueado por pináculos maclados de formas cúbicas y cilíndricas. Estos parecen el último experimento de pináculos maclados de la larga serie realizada por Antoni Dalmau y Pere Comte.[35] En el basamento del arcosolio se sitúan tres leones tenantes que portan las divisas del protonotario. Sobre estos se sitúa la caja. Esta se decora nuevamente con las armas de Girona, esta vez con escudos eclesiásticos a la italiana con el timbre de protonotario. Ángeles portantes muestran una inscripción conmemorativa redactada con letra humanística sobre una superficie dispuesta a modo de pergamino.[36] La hojarasca y los *bestions* característicos del taller de Compte campean por el marco. El yacente descansa con bonete eclesiástico y muceta de canónigo. Su imagen queda a considerable altura. Sobre él está la escena del ascenso de su alma, llevada por los ángeles hacia Dios Padre, que se presenta rodeado de querubines (Fig. 28).

En el frente del arcosolio, dos notables imágenes de los santos Juanes, Bautista y Evangelista, se adelantan a los pináculos flanqueando el sepulcro. La cabeza del Bautista debe estar



Fig. 27. San Juan Evangelista, sepulcro de Joan Girona en la capilla del Rosario de la catedral de Tortosa. Taller itinerante de Pere Compte.

35 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2018.

36 MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan- Hilari; YEGUAS I GASSÓ, Joan, 2015, p. 31-36.



Fig. 28. Yacente del sepulcro de Joan Girona en la capilla del Rosario de la catedral de Tortosa. Taller itinerante de Pere Compte. Fotografía: C. Martínez.

renovada porque es de yeso. La disposición de estas figuras, los duros y abundantes pliegues y la ausencia de policromía recuerdan las grisallas, imitando *las esculturas en color de piedra*, de los mismos santos, realizados por Van Eyck para el célebre retablo de Gante. Como ocurre en las grisallas flamencas un potente foco de luz proveniente de los óculos orientados al sur, iluminaría al amanecer el sepulcro y las esculturas. También daría luz rasante a la bóveda pinjante. Nuevamente los efectos lumínicos remiten al quehacer de Compte (Fig. 27).

La datación de la obra habría que situarla entre la redacción del testamento de Joan Girona, hecho en Roma en 1493, y la llegada de su cuerpo a Tortosa en 1498.[37] Acaso podría atribuirse al equipo Montfort-Casel esta obra. Ambos trabajaban conjuntamente en 1496 en la capilla de los Pertusa de la catedral de València y sabían trabajar el alabastro. La hipotética presencia de Casel en Tortosa en 1497-1498 (no se le encuentra en València a partir de mayo de 1497) enlazaría con su presencia en Barcelona en 1499 y su rápido retorno a València (o Gandía). También explicaría que en Barcelona realizara unas imágenes precisamente de los Santos Juanes para el convento de La Merced. [38]

La llamada *Creu de Palau*, es un Calvario de piedra, de notable calidad, que repite el escudo de la familia Soldevila presente en los púlpitos. La parte inferior lleva a modo decorativo unos perros disputando una correa que son los representados en la correspondiente imposta de la capilla del paso realizada por Casel. Tampoco debe ser casualidad que el rostro de San Juan en el pie de la cruz con las santas mujeres coincida con los rostros de las imágenes del San Juan Evangelista con la copa envenenada en el sepulcro de Joan Girona y del San Juan redactando el evangelio del púlpito de los evangelistas (Fig. 24).

Otra pieza que debe ponerse en conexión con la obra del taller de Compte es el cancel de la capilla Boteller. Está situado en la girola de la catedral, y realizado hacia 1499. Los fustes de las columnas entorchadas de arista viva remiten directamente al existente en la portada de la escalera del claustro alto del monasterio de san Jerónimo de Cotalba. Igualmente los detalles del follaje y de los animales fantásticos de los capiteles con *bestions* enlazan nuevamente con el proceder escultórico más general de los maestros de Compte, el cancel resalta sin duda alguna, por la potencia plástica de los troncos de vid entrelazados, que aprisionan las coronas de laurel que enmarcan los escudos de los Boteller. Estos fragmentos leñosos están empleados también en algunos de los baquetones de la Lonja valenciana. Paradójicamente, frente a la presencia de las laureas, en este caso, la tipografía de la inscripción es claramente gótica.

37 VIDAL, Jacobo, 2005.

38 La primera noticia sobre Casel se documenta en las capillas del paso el 15 de septiembre de 1495 por unas gárgolas. En diciembre de 1496 por una clave de madera para la clave principal de la Lonja. En 27 de abril 1497 por cuatro capiteles para la capilla de los Pertusa: SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 557. En 2 de mayo de 1497 por la Anunciación de la puerta del archivo de la catedral. Entre el 3 de Septiembre de 1498 y 20 de junio de 1499 se encuentra en Barcelona, JARDÍ ANGUERA, Montserrat, 2006. Entre agosto de 1506 y enero de 1507 en la Lonja de València, ALDANA, Salvador, 1988.





Fig. 29 y 30. Joven duque e hipotético maestro de obras. Impostas de los arcos de la colegiata de Gandía. Tramo de los pies. Taller itinerante de Pere Compte.

LA COLEGIATA DE GANDÍA

La colegiata de Gandía, aunque menoscabada en su arquitectura, en su escultura, y en su contenido mueble durante la última guerra civil, sigue siendo una interesante construcción medieval. De esta iglesia ya dijo el cronista Viciana en 1563 que "más parece en todo ser iglesia catedral que colegial".[39] La iglesia es de una nave con nueve tramos, capillas laterales y una capilla mayor, completamente renovada, en la cabecera. Se cubre con bóvedas de crucería simple. El problema para historiar este edificio es que las noticias documentales que conocemos sobre la colegiata de Gandía son escasas. Los cinco tramos cercanos a la cabecera se construyeron en tiempos de los duques reales (segunda mitad del siglo XIV y principios del XV). La iglesia fue ampliada en los cuatro tramos de los pies entre 1500 y 1507 por la duquesa María Enríquez, viuda de los hijos de Alejandro VI, Borja, quien promovió el título de colegial al templo.[40]

El hecho de que Pere Compte esté documentado en Gandía, en marzo de 1498, en una visura de las obras que había construido *el obrer de vila* Bernat Puig en el monasterio de Santa Clara de Gandía (lo que parece una obra menor, que no requería el testimonio de un *mestre pedrapiquer* como Compte), hace sospechar que su presencia fuera debida a la ampliación de la colegiata. De hecho, Compte parece haber sido el maestro de confianza de la casa Borja ya que directa o indirectamente aparece en todas las obras de esta familia. Coincide además con un año especialmente significativo en la trayectoria profesional de Pere Compte, el del cerramiento de las bóvedas de la Lonja, lo que sin duda le liberaría para ulteriores encargos. Cabe recordar que tanto el monasterio de Santa Clara, como la Colegiata, estaban bajo la protección de la duquesa de Gandía, y que algunos maestros del círculo de Pere Compte tuvieron una participación directa en su construcción, como Joan Trilles, a quien se documenta un pago de más de 40 libras en septiembre de 1490.[41] En cualquier caso la ampliación, diseñada por Compte, o junto con otro de los maestros del gremio de València que él presidía, sigue sus fórmulas. Pere Compte llevaba casi cincuenta años de vida profesional y no es extraño

39 VICIANA, Martín de, 1562.

40 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. 2006.

41 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2006.







Figs. 31, 32 y 33. Portada de los pies de la Colegiata de Gandía, imágenes del Padre Eterno y de San Pedro. Fotografías anteriores a 1936. Taller itinerante de Pere Compte. La fotografía 31 es de Isidro Laporta, la 32 de Sarthou Carreres. Fotografias: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo José Huguet.

que para el día a día de las obras acabaran siendo dirigidas por un maestro de su círculo, en este caso Joan Corbera, como también ocurrió con el mismo maestro, a partir de 1502, con la casa señorial de los duques de Gandía en València.

Aunque también carezcamos de documentación, las características de los restos de escultura de la colegiata y la noticia fotográfica indican que el taller itinerante formado en las últimas obras de la catedral de València pasó íntegro a Gandía.[42] La escultura de la ampliación Borja de la Colegiata se concentra en los capiteles-impostas de los semipilares de la nave, en la portada de los pies y en las gárgolas.

Los capiteles se protegen con los peculiares guardapolvos ya presentes en las capillas del paso de la catedral de València, alcanzando aquí el clímax en los juegos de intersecciones de las plantillas al ser los nervios torsos. La escultura, de carácter naturalista, combina vegetación, animales y figuración humana. Sorprende, entre la vegetación, en lugar inaccesible, la imagen de una mujer desnuda con rasgos orientales. En las impostas correspondientes al muro interior de los pies hay dos interesantes imágenes de un adolescente con corona ducal y de un personaje con espadín. Aunque carecen de policromía y de inscripciones en las filacterias, la datación de esta parte de la obra (hacia 1500) sugieren que el niño sería el pequeño duque

42 PELLICER I ROCHER, Vicent; COMPANY, Ximo, 2003.





Fig. 34. San Jaime, Iglesia de Santiago de Orihuela, taller itinerante de Pere Compte. Fotografía Charles Clifford, 1862. Cortesía J. Sánchez Portas
Fig. 35. Grabado alemán del maestro ES.

y el personaje armado el director de las obras, entonces Joan Corbera. Cabe recordar que los maestros del oficio en València tenían el privilegio de portar espadín. Ambos se ven envueltos con filacterias al aire, al modo habitual de componer del taller de Compte. Las gárgolas, a pesar de su escasa visibilidad son de excelente factura. Una de ellas, que representa a un león rugiente, repite el gesto de la imposta del león devorando un carnero de las capillas del paso, realizada por Vicent Monfort (Figs. 29 y 30).

La portada de los pies, que conservaba intacta un potente conjunto escultórico, fue salvajemente destrozada durante la última guerra civil. Actualmente tiene la escultura de bulto completamente renovada. No obstante, su antiguo estado puede ser estudiado a partir de pequeños restos y fotografías. La portada estaba formada por un arco conopial dispuesto entre pináculos, al modo de las portadas valencianas de fines del siglo XV. Un notable rosetón, de formas flamígeras, se sitúa intacto sobre la portada principal. Hecho novedoso es la presencia de esculturas de bulto completo y de tamaño mayor que el natural. En el tímpano se encontraba el Padre Eterno, flanqueado por las imágenes de San Miguel y de San Gabriel. En el mainel se situaba la imagen de la Virgen con el Niño. La imagen se cubre con un espectacular tabernáculo formado por una micro arquitectura abovedada con trece claves que aludirían al título de colegiata del templo, a la vez que adelanta el modelo de la cabecera de la catedral de Orihuela. En las jambas, se situaban las imágenes de San Pedro y San Pablo. Por último los dinteles ostentaban los escudos coronados de la casa ducal y

una variada hojarasca. En las impostas de las imágenes del registro inferior quedan restos significativos de la técnica utilizada (Fig. 31).

Tradicionalmente se ha adjudicado esta obra al taller de Forment considerando que en el contrato entre María Enríquez y Pablo de San Leocadio se le menciona como fabricante de la mazonería del retablo que debía pintar el maestro. En realidad la atribución carece de consistencia ya que Forment es citado como *mestre fuster*, carpintero. Tampoco se le conoce a esta saga ningún trabajo en piedra.[43] Por otra parte, nuevamente volvemos a encontrar elementos que atan esta obra al taller formado por Compte en la catedral de València. El hecho más evidente es la presencia de la gradina en el tratamiento de la escultura. La fronda con bellotas es la habitual en las obras de Compte. Puede verse en los restos de unos *putti* o *angelets* en las citadas impostas de la imágenes. El tratamiento de la anatomía es excelente. El gesto y el juego de pliegues de la túnica del Padre Eterno parecen repetir los de la imagen de San Juan Evangelista del sepulcro del protonotario Girona en Tortosa. La camisa y el tratamiento de la ropa de la imagen de un apóstol es igual a la de San Lucas del púlpito de los evangelistas de Tortosa. La presencia de restos de policromía en las imágenes puede explicarse por la orientación al oeste de la portada, por lo que los juegos de luz sobre las superficies de diferentes acabados habrían tenido insuficiente efecto (Figs. 32 y 33).

Dato que documenta las obras, y señala su importancia, son las lápidas conmemorativas de la ampliación de la iglesia y de la erección en colegiata. Estas lápidas se sitúan a ambos lados de la fachada oeste y están redactadas en rigurosa y elegante tipografía romana. La propia inscripción las data en 1500. Son, acaso, las primeras lápidas con este tipo de letra en España. La imagen de San Miguel se corresponde con el de una pintura del entorno de Pablo de San Leocadio conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Dato de interés ya que este maestro trabajaba en el retablo a la vez que se construía la iglesia y podía haber dado el diseño.[44] La desinhibida utilización de modelos centroeuropeos e italianos, de forma simultánea, caracteriza nuevamente la forma de hacer del taller.

EL CLAUSTRO DE LAS *ARMA CHRISTI*, DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE COTALBA

El antiguo monasterio jerónimo de Cotalba se sitúa en el termino de Alfauir, cerca de Gandía. Las dependencias del monasterio encajan en una planta sensiblemente cuadrada, ordenándose alrededor de un claustro. Este claustro, de dos niveles, es el elemento que vertebra el compacto complejo monástico.[45]

43 PELLICER I ROCHER, Vicent; COMPANY, Ximo. Nota 37, T. II, docs., p. 92-94.

44 La citada imagen de San Miguel se encuentra en un retablo de la Natividad del Señor, atribuida al taller de los Osona, Museo de BB. AA. de Sevilla.

45 MUT OLTRA, Fernando; PALMER TERRADES, Vicent, 1999; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2011, p. 73-87; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARÍN SÁNCHEZ, Rafael, 2015.



Fig. 36. Claustro de los *Arma Christi* del monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

La iglesia está situada en el ala sur y cuenta únicamente con accesos laterales: uno desde el exterior, recayente al lado de la epístola, y otro que comunica con el interior monacal a través del claustro inferior. A fines del siglo XV, o comienzos del siglo XVI, en época de los nuevos duques de Gandía de la casa Borja, se remodeló la iglesia y se construyó el coro alto. Igualmente se amplió el monasterio construyendo el ala este y sur del claustro alto y las escaleras correspondientes.[46]

El claustro superior está todo él cubierto con bóvedas de crucería de piedra con cascos tabicados. La escalera noble desembocaba al inicio de la galería este del claustro superior mediante una espectacular portada formada por dos arcos cortina apeados en una columna entorchada y flanqueados por leones tenantes con el escudo de la duquesa regente, María Enríquez. Sobre los arcos se sitúa un ángel tenante con el mismo escudo y el marco de piedra de una

46 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARÍN SÁNCHEZ, Rafael, 2015.



Fig. 37. *Cristo como varón de dolores entre cuatro ángeles*, detalle del grabado del maestro ES.

hornacina, con tipografía humanística con la oración *Maria Mater Gratie*. Los arcos de este corredor oriental parten de ménsulas de piedra formadas por ángeles tenantes de las *Arma Christi* o instrumentos de la pasión de Cristo y se cierran con claves del mismo material e intención iconográfica. En este claustro hay en total dieciocho impostas con ángeles, ocho claves del mismo tipo y el ángel tenante del escudo de la duquesa. Todos ellos son diferentes en actitudes e indumentaria. Impresionan las expresiones de dolor contenido. Igualmente lo hacen los trabajados vestidos recamados, con los duros pliegues que veíamos en Tortosa y en Gandía. Las inscripciones de las filacterias recogen pasajes de la pasión relacionados con el instrumento que portaban. La disposición de los ángeles cabe relacionarla nuevamente con los grabados alemanes del llamado "maestro E.S.", en este caso con el de "Cristo como varón de dolores entre cuatro ángeles".[47] El ángel tenante de la portada es el único con expresión diferente, en este caso de bienvenida. Al final de este mismo corredor parte la famosa escalera de caracol exenta con fina labor de claraboya, construida en yeso, que baja a la sala capitular. La intención del conjunto evidencia la inclinación de la duquesa por la *Devotio Moderna* y la meditación sobre el dolor de la pasión de Cristo. No en vano acabaría profesando como monja

47 OLBRICH, Harald, 2000.



Fig. 37. Ángel con instrumento de la pasión del claustro de los *Arma Christi* del monasterio de San Jerónimo de Cotalba. Taller itinerante de Pere Compte. Fotografía: C. Martínez.

Clarisa. No debe descartarse que el ala este fuera construida inicialmente para residencia temporal de los duques antes de pasar definitivamente como celdas para los monjes.[48] (Figs. 1 y 37).

Aunque el tipo de imágenes es muy diferente a los de la Colegiata de Gandía, las técnicas de labra del claustro de las *Arma Christi* evidencian que el mismo taller itinerante de escultores que trabajaron en la Colegiata continuaron en Cotalba. La suave policromía no oculta el empleo de la gradina. Los leones tenantes del escudo de la duquesa repiten al león de la gárgola de Gandía que, a su vez, repite el de las capillas del paso de la catedral de València realizado por Vicent Monfort. Más allá de las autorías concretas, de los rostros y de los gestos, la perfección técnica del detalle remite al taller itinerante de Pere Compte organizado en las capillas del paso de la catedral de València.

48 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. 2015a.



08

TABLAS, RETABLOS E IMÁGENES. LA ESCULTURA EN MADERA EN EL QUICIO DEL SIGLO XV AL XVI

Hasta fechas muy recientes, el taller de Forment a finales del siglo XV se consideraba una gota aislada en un océano carente de tradición escultórica de talla en madera en la València dominada por la omnipresente pintura. Y es cierto que la mayor parte de los retablos se conciben como soportes de tablas pictóricas, pero también debemos considerar que existieron talleres escultóricos de alta calidad, de cuya labor apenas quedan ejemplos. No obstante, hemos logrado reunir un nada desdeñable corpus documental y gráfico que nos permite adentrarnos en unos talleres muy activos y con piezas de indudable mérito. Entre estos, el más prolífico es el de los Gonçalbez, con una tradición que se remonta a mediados del siglo XV y se perpetúa hasta bien entrado el XVI con tres generaciones sucesivas de escultores.



Fig. 2. El Tránsito de la Virgen. Madera de pino policromada y dorada, detalle. Carles Gonçalbez. Museo de la catedral de València.

LA ESCULTURA EN LOS RETABLOS DE MADERA: LOS GONÇALBEZ

Este taller se inicia con la figura de Fernando Gonçalvez (act.1441-1481), padre de Carles (1453-1508) que será el miembro principal de la saga, continuada hasta al menos 1538 por su hijo Damián.[1] Fernando Gonçalbez trabajó para las principales élites de la ciudad, tanto para los jurados, el rey como para el cabildo catedralicio, con un reconocimiento que traspasa las fronteras locales. Su formación se inicia con Antoni Dalmau en la obra del trascoro, como reconocido *fullaire*, encargado de las delicadas hojas rizadas de alabastro que luego elaborará en madera en otras obras. Es el autor de los doseles y decoraciones con rosas y hojas

1 Relaciones familiares conocidas a partir del testamento de Carles Gonçalbez, en ACCV, 14082, Luis Arinyo, 14 de mayo de 1508, en el que se menciona como "*mestre de fer ymatgens de fusta*", casado con Úrsula Cabanes, y padres de tres hijos, uno de ellos Damià. Y por la aceptación de la testamentaría por parte de Damiá Gonçales quien acepta tanto los bienes de su abuelo Fernando como los de su padre Carles. ACCV, Joan Calderer, 13780, 1 de mayo y 8 de febrero de 1515. Ver apéndice documental, documento nº59.

Fig. 1. San Roque. Madera de pino policromada y dorada. Detalle. Museo de la catedral de València. Fotografía: A. Zaragozá.



Fig. 3. Dibujo de la sala Dorada de la casa de la ciudad, *Libro de Ceremonias*, Félix Cebrián. AHMV, 1693.

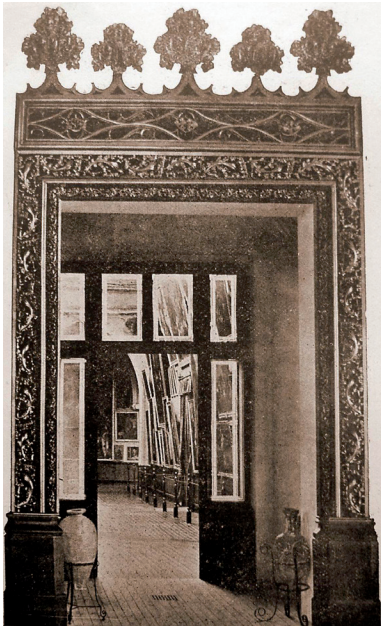


Fig. 4. Restos de la decoración de la sala Dorada de la casa de la ciudad aprovechados e instalados en la antigua sede del Museo BB. AA. de València. Fotografía: Tramoyeres.

de talla de roble en la sala dorada de la casa de la ciudad. [2] Estas decoraciones se conocen por grabados y fueron conservadas incorporadas a un techo que se recolocó en el Museo de Bellas Artes en la denominada Sala Laporta, desmontada en la última restauración.[3] Durante la década de los años 1460, Fernando Gonçalvez estuvo inmerso en muchas labores decorativas para la talla del órgano de la catedral[4] y en el tabernáculo y retablo de la capilla de San Pedro[5], obras desaparecidas. Como también lo fue el retablo que realizó para la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo, que albergó pinturas de Joan Reixach,[6] antes de la sustitución por el retablo actual de José Esteve y pinturas de Isaac Hermes Vermey.

Parece clara su especialización en la talla de retablos como denota el encargo de uno para la Seo de la ciudad de Orihuela por un valor de 330 libras, que nos lleva a pensar que quizá fue un retablo escultórico de notables dimensiones, del que no han trascendido más datos.[7] Con Reixach colaboró en varias ocasiones como se deducen de los pagos por un retablo con su banco para la iglesia de San Pedro de Sarrión en Teruel y para otro en la capilla de la Virgen del Puig de Xàtiva. [8] La sillería del coro de la catedral de Segorbe concertada en 1480, finalmente no la pudo realizar a causa de su fallecimiento en 1481.[9] Lamentablemente ninguna de estas obras se conserva como tampoco la del retablo en madera y unas esculturas en yeso de dos ángeles para la capilla del maestro Antoni Tristany en el convento de San Agustín de València.[10]

2 AMV, O-28, fol. 1146vº, 14 de julio de 1452, pago a Ferrando Goçalbo, fuster, 360 sous "*per dotze fulles o roses de fusta de roure que ha fetes entretallades e obrades per obs del dosser de fusta de la cambra daurada de la dita ciutat*", que identificamos a partir del grabado del interior de esta sala. En el informe del ARASC, legajo 1413/248 de 16 de febrero de 1855 se indica que de la sala dorada se debe conservar además del techo, el cornisamiento y los escaños de los concejales.

3 Fueron incorporadas a la denominada Sala Laporta junto a otros fragmentos procedentes de derribos y a piezas nuevas para formar un techo que se ha desmontado. Se conocen por un grabado publicado por Teodoro Llorente que se fecha hacia 1672.

4 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 227. ACV, 3680, 21 de diciembre de 1461 pagos por trabajos en el órgano nuevo, se repiten en los libros de fábrica de años sucesivos hasta 1468.

5 ACV, Protocolos de Juan Esteve, 3681, 25 de mayo de 1469 pagos por el tabernáculo del retablo de San Pedro y 22 de septiembre de 1470 por la colocación de retablo en la capilla.

6 TOLOSA, Luisa, 1996, p. 156.

7 ACCV, notario: Manuel Esparça, 11140, 30 de diciembre de 1468, Ápoca a Fernando Goçalbo *fuster* de 25 libras de un total de 330 por el retablo de fusta de la Seo de la ciudad de Orihuela. Es un pago que excede con creces los retablos más costosos pagados con posterioridad a su hijo. Los precios solían oscilar entre las 30 libras de los más sencillos y las 145 que costó el retablo del Gremio de Armeros. Ver apéndice documental, documento nº 36.

8 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2021. Ver apéndice documental, documentos nº37 y 38.

9 CORBALÁN DE CELIS, Juan, 2004. Ver apéndice documental, documento nº41.

10 ACCV, Llorens Tarrega, 25187, 15 de junio de 1480. "(…) *Item axi mateix sia tengut e obligat obrar de algeps ab sa mollura e ses vases e en lo major del pasatge sia tengut fer dos angels ab les vostres armes* (…)". En ACCV, Llorens Tarrega, 25190, 1 de febrero de 1483 hay un ápoca por el retablo de esta capilla. Ver Apéndice documental, documento nº 40.





Figs. 5 y 6. El Tránsito de la Virgen. Madera de pino policromada y dorada. Conjunto y detalle. Carles Gonçalbez. Museo de la catedral de València.

Fernando Gonçalbez debió de disponer de un amplio taller, fue clavario del gremio y tuvo varios aprendices.[11] El 6 de octubre de 1480 se afirmaría por dos años en su obrador para aprender el oficio un Pedro de Córdoba.[12] En algunos contratos figuran como testigos carpinteros que pudieron formar parte de su taller, como Joan y Baltasar Andrés.[13] Y por supuesto debemos tener en cuenta la formación de su hijo Carles que solo adquiere autonomía propia a la muerte de su padre a partir de 1481. Su trabajo se conoce a partir de la determinación de su autoría en una pieza clave conservada en el Museo de la catedral de València, el relieve del Tránsito o Dormición de la Virgen y su Asunción.[14] Durante mucho tiempo considerada como obra del escultor germánico Alejo de Vahía en razón de proximidad estilística con las obras castellanas ejecutadas por maestros nórdicos que plantean una particular fórmula ligada a la escultura centroeuropea del último gótico, hoy sabemos que es pieza valenciana de este taller. Se trata de un relieve de madera dorada y policromada de dimensiones considerables, 221 x 168 cm que aúna el tema de la dormición, la Virgen en el lecho rodeada por los apóstoles y el ascenso al cielo, donde era recibida por la Trinidad, Padre e Hijo, a falta de la paloma del Espíritu Santo que no se conserva. En el montaje actual hay unos querubines en la parte superior a los lados de la Asunción, que no pertenecen al conjunto. Fue pieza del retablo del Gremio de Armeros de la catedral que se había concertado en un primer contrato con el escultor Carles Gonçalbez el 9 de diciembre de 1497. Un retablo dedicado

11 ARV, Gremio de fusters, 177, aprendiz llamado Alfonso Pérez en 1467, clavario del gremio en 1471 y otro aprendiz castellano de nombre Pedro en 1471.

12 ACCV, Llorens Tarrega, 25187, 6 de octubre de 1480.

13 ACCV, Llorens Tarrega, 25190, 1 de febrero de 1483. Época del retablo de la capilla de Antonio Tristany, cobrada por su hijo Carles Gonçalbez, en la que figuran estos carpinteros como testigos.

14 Sobre este retablo ver GÓMEZ-FERRER, Mercedes 2016b. Con la bibliografía anterior sobre esta pieza. Ver apéndice documental, documentos nº 50 y 54.



Fig. 7. San Buenaventura. Madera de pino policromada y dorada. Carles Gonçalbez. Museo de la catedral de València. Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona, V-318.



Fig. 8. San Jerónimo. Madera de pino policromada y dorada. Carles Gonçalbez. Museo de la catedral de València. Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona, V-317.

a la Virgen, advocación de la catedral y a San Martín, patrón de la cofradía, cuya escultura debía ocupar el centro de la composición. A los lados inicialmente había cuatro escenas pictóricas de la vida del santo que fueron sustituidas por trabajo escultórico en un segundo contrato de 1505 que amplió el encargo a Gonçalbez. Obra de dimensiones considerables a juzgar por las medidas de seis metros de altura por cuatro de lado y por las sargas que hizo Nicolás Falcó a modo de puertas que lo protegían y aún se conservan en la catedral.[15] A las escenas principales se añadían figuras en las entrecalles bajo doseletes, dos ángeles tenantes portadores del escudo de la cofradía en los extremos y un banco o predela con una piedad central apareciéndose a San Gregorio rodeada de serafines y figuras de santos. Un retablo que gozaría de gran prestigio en la ciudad de València, por cuanto a él se alude como ejemplo a seguir en 1518 cuando el afamado entallador Luis Muñoz contrata el de la capilla de la Virgen de la Paz de la iglesia de Santa Catalina.[16] Un Luis Muñoz que llegó a colaborar en la finalización de este tras la muerte de Gonçalbez en 1508 cuando debían quedar pocos elementos para terminarlo.[17]

De esta obra se ha conservado el relieve de la Asunción y las esculturas de San Jerónimo y San Buenaventura, mientras que la escena principal del San Martín y el pobre se conoce por una excelente fotografía en blanco y negro antes de su destrucción en la guerra civil.[18] Esta sin duda bebe de la influencia que debió ejercer en la ciudad la llegada en 1495 del grupo ecuestre broncíneo para la iglesia parroquial de San Martín que se atribuye al taller flamenco de Pierre de Beckere.[19] Las proporciones entre el animal y las figuras son bastante similares, aunque en la obra de Gonçalbez el pobre está situado al lado del jinete y no detrás lo que reduce algo el giro de la figura, que queda así más frontal. Esta disposición permite una apreciación más exacta de la delicadeza del trabajo. La vestimenta siguiendo la moda flamenca de túnica corta del santo, con elegantes detalles ornamentales en los bordes del faldellín y capa a juego con motivos que se repiten en los arreos del caballo. El plegado anguloso de todas estas telas nos da idea de la maestría de Gonçalbez para resolver los tejidos. La corrección anatómica del caballo que eleva igualmente una de las patas para dar mayor dinamismo, se completa con un tratamiento refinado de crines o cola. Ese gusto por el detalle se aprecia también en los elementos accesorios como espada, bastón, botas, sandalias o el terreno con piedras sobre el que se apoyan. Los rostros enlazan con las dos figuras conservadas de San Jerónimo y San Buenaventura, aunque el cabello acaracolado y ensortijado del San Martín y el pobre son algo más elaborados. Se encuentran más en sintonía con un San Juan Evangelista perdido que solo se conoce por fotografía y que estuvo colocado durante tiempo sobre la balaustrada de la capilla de la Resurrección.[20] Los santos conservados, que seguramente estarían en el

15 Sobre las sargas y la historia de la capilla, ver GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2011.

16 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2016b. Ver apéndice documental, documento nº60.

17 SOLER, Abel, 2020, Tomo II, p. 92-94. El gremio de armeros reclama a Luis Muñoz en aquel momento en Oliva que regrese a València y que se comprometa a acabar lo poco que faltaba realizar en el retablo de armeros.

18 Barcelona, Instituto Amatller, cliché V-315. Publicada en GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2020.

19 PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando, 2009.

20 Barcelona, Instituto Amatller, cliché V-316.



Fig. 9. San Martín y el pobre, Madera de pino policromada y dorada, procedente del retablo de armeros de la catedral de València Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona, V-315.

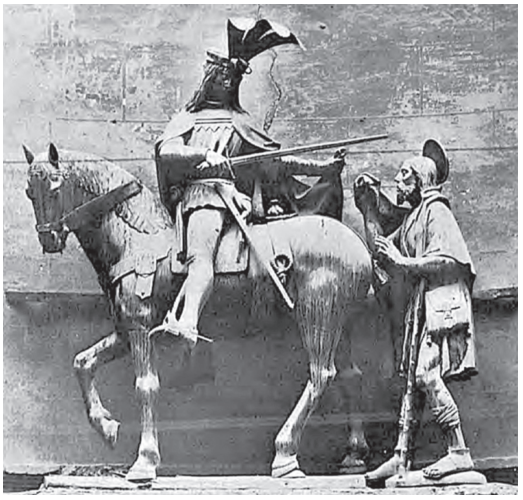


Fig. 10. San Martín y el pobre. Bronce. Pieter de Beckere. Iglesia parroquial de San Martín, València.



Fig. 11. San Juan Evangelista. Carles Gonçalbez. Fotografía: Archivo Amatller, Barcelona, V-316.

banco, tienen 90 cm de altura, son de madera policromada y dorada y se conservan bastante maltratados. Han desaparecido las aureolas, tienen graves desperfectos en rostros y manos, en el conjunto del dorado, y el San Buenaventura ha perdido la maqueta que sostenía en las manos, pero fotografías anteriores a estas pérdidas nos muestran la calidad de estas piezas.[21] (Figs. 2, 5, 6 y 7 a 11)

La escena de la Dormición es de una narratividad contenida pero conmovedora, enriquecida por la expresividad de los rostros, la calidad de los policromados y dorados, la complejidad de los detalles minuciosamente representados, como los pliegues del lecho mortuorio, las vestimentas de los apóstoles o los objetos que sostienen. En la parte alta, la Asunción con el Padre e Hijo que acogen el alma de la Virgen, tradicionalmente representada como una pequeña figura casi infantil que asciende a los cielos, a la que le falta la paloma del Espíritu Santo. Es una figura coronada, hecho que también pertenece a la tradición del *Misteri de la Assumpció* de la propia catedral de València. Los rostros son mucho más expresivos y tienen una riqueza de matices que se advierte también en los peinados y barbas con diversas variantes en los apóstoles.

La mayor parte de las obras documentadas de Carles Gonçalbez no se conservan pero por razones de similitud y cronología podemos atribuir al taller algunas piezas. Una es la figura de San Roque que pertenecía al canónigo Roque Chabás y que procede de Denia, expuesta actualmente en el Museo de la catedral valenciana.[22] De 112 cm., el peinado, rostro alargado y

21 Barcelona, Instituto Amatller, clichés V–317 and V–318.

22 TORMO, Elías, 1923, p. 359; SANCHIS SIVERA, José, 1924, p. 18.



Fig. 12. San Roque. Madera de pino policromada y dorada. Museo de la catedral de València.



Fig. 13. San Juan Bautista, Morella. Desaparecida. Archivo M. Milián.

barba, la aproximan a los modos de hacer de Gonçalbez. Viste una larga túnica, que levanta a la altura de la rodilla para permitir ver la bota y la sangre en la pierna, que es propio de este escultor que se recrea en detalles. El gorro con motivos heráldicos, la capa, la bolsa así como el pequeño ángel y perro situado a los pies completan la figura. Esta obra pudo estar adosada a una tabla lo que explicaría la parte trasera apenas trabajada, y tener una función similar a las que veremos en el siguiente apartado.[23] (Fig. 12).

De calidad algo menor, sin duda por los repintes y alteraciones que han llevado a juzgarla como obra del siglo XVII es un San Antonio Abad de 128 cm. de altura que conserva el Museo de l'Iber.[24] Presenta al santo con su hábito y atributos como vara o libro, y el cerdo a sus pies. El rostro alargado, los caracoles de barba y cabello remiten a las figuras del relieve de la Dormición y al San Roque (Fig. 14).

De una gran calidad, aunque solo la podemos juzgar por fotografía anterior a la guerra civil era el San Juan Bautista de la iglesia del mismo nombre en la población de Morella.[25] De tamaño natural, posiblemente es una obra encargada también a este taller valenciano. Erguida sustentando un cordero entre las manos, su rostro nos recuerda a los apóstoles que acompañan a la Virgen en la Dormición. En este caso, si cabe, sus barbas y cabellos ondulados son aún más prominentes. Debía tener un delicado policromado y estofado en la túnica del que ahora solo podemos advertir el rico dibujo (Fig. 13).

Es esta misma línea, aunque concebida como figura sedente, destacamos la única de las esculturas conservadas de un retablo para la iglesia de Nules.[26] El principal con dedicación a San Bartolomé y San Jaime fue encargado a Rodrigo de Osona en 1482 y el armazón al carpintero Joan Boló, del que tenemos pocas referencias.[27] No descartamos que pudiera ser una imagen que se entrega con posterioridad o que fuera de otro retablo de San Jaime que existió en la iglesia. El mal estado del estofado, policromía y dorado hace que se pierda detalle, pero la forma de disponer el libro abierto, la vara inclinada y sobre todo el mismo tipo de resolución de las barbas y nariz y boca, plantea mucha relación con las imágenes que venimos comentando (Fig. 15).

Otra interesante escultura quizá epígono de este taller fue el monumental San Mateo del retablo mayor de la arciprestal de esa población. Destruida en 1936 la conocemos por fotografía. Incorporada al retablo renacentista posterior, se menciona colocada en el retablo del siglo XVI, cuando la duquesa de Cardona entrega 40 libras para policromarla y dorarla en

23 BARBERÁ, Antonio, 1923, p. 25 citada con el nº175 como procedente de Denia se indica que es un San Roque con un ángel de capa pluvial sin alas arrodillado y que debió estar adosado a una tabla, como se ve en su trasera alisada y hueca.

24 BUCHÓN, Ana, 2009, p. 385.

25 Fotografía en MILIÁN, Manuel, 2013, p. 222.

26 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2005, p. 374-375.

27 Además de esta noticia podemos relacionarlo con el retablo para la iglesia de San Antonio de València contratado con Reixach en el que firma como testigo, ACCV, Joan Argent, 25217, 3 de junio de 1473.

1519; aunque sabemos que este trabajo se retrasó hasta 1537.[28] De 270 cm. de altura la figura titular sustentando un libro abierto, tenía un ángel a los pies. La aparatosidad de plegados del ropaje y la gravedad del rostro, da a entender que quizá fue algo posterior y se adentra ya en el quehacer del sucesor de Carles Gonçalbez, su hijo Damián (Fig. 16).

Del resto de obras de Carles Gonçalbez, solo podemos ofrecer noticias documentales ya que ninguna se ha conservado. La primera se relaciona con el retablo para el transaltar de la capilla de los Borja en la catedral de València de 1483, que debía ser pintado por Rodrigo de Osona.[29] El 31 de julio de 1484 concierta el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco[30], encargado por Úrsula Tamarit, sustituyendo a un tal "mestre Anthon", con espacios para trece historias, que pintaron Rodrigo de Osona y Pere Cabanes y entre ellas tubas y pilares con figuras conforme a las que el propio Gonçales había hecho en la catedral, en la parte inferior de las amplias polseras, unos ángeles con escudo de armas. También concierta el retablo de la capilla funeraria de Luis de Santángel en el convento de la Trinidad, contratado en 1491, con pinturas de Pere Cabanes con temas de San Luis y de San Miguel Arcángel[31]. Debía seguir el modelo de la capilla de armeros, en las figuras de los doseletes, tabernáculo, ángeles tenantes y quizá tuvo una escena central en relieve. Otro retablo pintado por Pere Cabanes y ejecutado por mestre Carles en 1500[32] fue el de la parroquial de San Nicolás, mientras que el de la cabecera mayor de la iglesia del Carmen de 1501 que debía seguir las medidas y forma del retablo del monasterio de San Francisco pudo ser pintado por Vicente Macip que aparece como testigo del acto[33].

Todos estos retablos eran fundamentalmente pictóricos mientras que el contratado en 1498 para la capilla mayor de la iglesia de Santo Tomás era un retablo enteramente escultórico.[34] En el centro, la aparición de Jesús a Santo Tomás ante los 10 apóstoles, en un nicho decorado, y hasta ocho historias más en relieve que debían tratar temas de la vida de Santo Tomás siguiendo la muestra de dibujo en pergamino que él mismo había entregado. Un banco con tres historias a cada lado del tabernáculo perfectamente decorado con toda suerte de chambranas y linternas, además de pilares, polseras, tallas y ángeles, suponemos tenantes, sustentando los guardapolvos. Cuando en 1515, su hijo Damià concierta el retablo de Bocairent, se indica que el tabernáculo debe ser como el de Santo Tomás, que era el más bello y proporcionado de todas las iglesias de València[35]. La antigua iglesia de Santo Tomás fue totalmente demolida en 1862, pero antes ya había sufrido transformaciones significativas, sin que se tenga constancia de la fortuna del retablo. Otras obras como el *scannum*, un pequeño baldaquino con cuatro



Fig. 14. San Antón. Madera de pino policromada y dorada. Museo L'Iber. València.



Fig. 15. San Jaime. Madera de pino policromada y dorada Iglesia Parroquial San Bartolome y San Jaime, Nules.

28 OLUCHA, Fernando, 1993.

29 ACCV, notario: Andreu Cirera, 20622, 10 de abril de 1483. Ver apéndice documental, documento nº42.

30 AHN, notario: Luis Collar, 1355, caja, 3, 31 de julio de 1484. Ver apéndice documental, documento nº45.

31 El contrato con Carles Gonçalbez en ARV, Luis Spinal, 3096, 23 de enero de 1491. Ver apéndice documental, documento nº47.

32 ARV, Juan Campos, 447, 14 de septiembre de 1500.

33 ARV, Juan Fenollar, 3105, 11 de octubre de 1501. Ver apéndice documental, documento nº53.

34 ACCV, García de Uguart, 20127, 31 de enero de 1498. Ver apéndice documental, documento nº50.

35 CERVERÓ, Luis, 1971.



Fig. 16. San Mateo. Desaparecida, iglesia parroquial de Sant Mateu (Castellón).

columnas para la capilla de Francisco de Borja y cardador, obispo de Teano se concertó en 1498 para la capilla de la Virgen de les Febres de Xàtiva.[36]

Carles Gonçalbez había casado con Úrsula Cabanes, hermana del pintor Pere Cabanes quien antes había estado casada con otro carpintero, el maestro Luis Amoros. [37] Esto le situaba en cercanía a uno de los talleres pictóricos más activos de la ciudad en ese momento, el de los Cabanes y muy próximo también al taller de los Falcó, ya que Nicolau Falcó estaba casado con Johana Cabanes, la hija de Pere Cabanes.[38] Estos nexos familiares explican que entre los albaceas testamentarios de Carles Gonçalbez en 1508 figuraran tanto el pintor Pere Cabanes como Nicolás Falcó, aunque luego el escultor revoca estos nombramientos quizá por algún enfrentamiento surgido en el seno de estos talleres que tenían gran rivalidad. También explica que muchas de las obras que hizo Gonçalbez alcanzaran gran calidad en el dorado y policromado ya que fueron ejecutadas por artistas de talla notable como los Cabanes o Falcó. De su matrimonio con Úrsula nacieron tres hijos que eran todos menores en el momento de su testamento, Damián, Joana y Angela. Damián continuó la profesión de su padre y figura desde 1515 como carpintero, *entretallador* o *mestre de fer ymatges* hasta 1538. Son varias las noticias sobre retablos o sillerías de coro de su mano, aunque no conservamos ninguna pieza que podamos atribuirle claramente. La cronología de estas obras excede además el propósito de este libro.

RELIEVES SOBRE TABLA PARA COFRADÍAS Y GREMIOS

Todos sabemos la extraordinaria devoción que València ha dispensado a la imagen de la Virgen de los Desamparados desde que se iniciara su culto a comienzos del siglo XV. Quizá de lo que no somos tan conscientes es de que su función original de imagen ligera ubicada sobre los féretros de aquellos a los que nadie acompañaba tendría unas consecuencias insospechadas en la escultura del último cuarto del siglo XV. Y no precisamente porque se realizaran muchas imágenes parecidas a aquella sino porque favoreció el desarrollo de una tipología que prácticamente ha pasado desapercibida. Nos referimos a las tablas de madera con relieves que muchas cofradías y gremios encargaron para acompañar también en los entierros de cofrades y agremiados. Normalmente imágenes religiosas de sus patronos, que se colocaban en las puertas de las casas de los cofrades fallecidos, sobre el féretro en el traslado de su cuerpo a la capilla confraternal, o en la capilla de la casa de la cofradía. Solo así podemos interpretar las referencias documentales que mencionan su uso "per portar damunt los cossos"[39] o "suppra corpora mortuorium" para definir su principal función.

36 GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN DE CELIS, Juan, 2006. Ver apéndice documental, documento nº52.

37 ACCV, Luis Arinyo, 14082, 14 de mayo de 1508, testamento de Carles Gonçalbez.

38 A propósito de estos nexos entre los Cabanes y Falcó, ver GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2011-2012.

39 El gremio de armeros también tenía una imagen de estas características con la figura de San Martín su patrón que aún se menciona en el inventario de 1567, "*La imatge de bulto de San Martí per a posar damunt los cossos*" AMV, Gremios, Armeros, caja n4, 3.

Conocemos por fotografía antigua la que el poderoso gremio de *velluters* encargó a Pere Estella, en 1483 por valor de 15 libras que fue policromada por Joan Reixach, con la imagen de San Jerónimo.[40] Se le representa en altorrelieve como cardenal con el león a sus pies y sosteniendo mano en alto una maqueta. Histella, Estella o Guistella (act. 1462-1494) era un escultor natural de Aranda de Aragón[41] que trabajaba en la ciudad de València desde 1462 dominando la escultura en todo tipo de materiales, piedra, alabastro, madera. Los numerosos encargos de retablos, muchos fuera de València, nos dan una idea de la alta estima que alcanzó su arte. El retablo de San Esteban[42] y el de los Borja en el trasaltar de la catedral de la ciudad de València[43], el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Alicante[44], la figura de la Virgen y el niño para el retablo de la cofradía de la Virgen de Segorbe[45] son algunas de las obras que hemos podido documentar. Dada su versatilidad en el trabajo de varios tipos de materiales y que conocemos que tenía a su cargo el retablo mayor de Santa María de Alicante, pudiera ser de su mano la imagen de la Virgen con el Niño en piedra que aún se conserva.



Fig. 17. San Jerónimo del gremio de velluters. Pere Guistella. Desaparecido. Fotografía: Martínez Aloy.

La realización de este tipo de obras debió ser una de sus especialidades porque en 1491 recibió un encargo para una nueva tabla por parte de la cofradía de Belén que finalmente no pudo realizar y que ejecutará Carles Gonçalvez. Se trataba de una tabla con la representación de los Tres Reyes Magos por valor de 30 libras, casi el doble que la anterior, que debía tallar conforme al modelo dibujado sobre una tela en blanco y negro, presumiblemente por alguno de los pintores que en ese año eran mayorales de la Cofradía, Pere Cabanes o Martí de San Martí.[46] La cofradía se ubicaba en la calle del Fumeral colindante con el Hospital de Inocentes y tenía capilla en San Vicente de la Roqueta. Al no poder atender este encargo, en 1493 cayó en manos de Carles Gonçalbez que sería el que finalmente hizo la obra. Este nuevo contrato proporciona las dimensiones de 9 palmos de largo (198 cm) y 5 de ancho (110 cm) de la pieza,

40 NAVARRO, Germán; MARTÍNEZ, Juan, 2016, p. 134. El época se paga a Antonio Estella, un escultor que no existe en la ciudad en ese momento, el escribano también se equivoca en el nombre del pintor al que nombra como Johan Exarch, en lugar de Reixach.

41 AMV, Avehinaments, 15 de abril de 1467. Pero desde 1462 está documentado con Baldomar trabajando en la catedral.

42 ACCV, Joan de Tode, 25637, 29 de marzo de 1468, Petrus Guistella fusterius cobra de Joan Romeu 15 libras de la segunda paga del retablo que hace para el altar mayor de la iglesia de San Esteban.

43 ACCV, Andreu Cirera, 10 de julio de 1484, traslada el retablo que había hecho Carles Gonçalvez y lo coloca junto a cuatro jóvenes en el trasaltar de la catedral.

44 ACCV, Joan Pla, 15556,18 de junio de 1484, Ystella cobra 100 libras del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Alicante. Apéndice documental, documento nº 44.

45 ACCV, Pere Andreu, 13866, 3 de julio de 1493. Apéndice documental, documento nº 49, la capitulación se encontraba en un protocolo de Mateo Gil de 1492, que se ha consultado en el Archivo del Reino, pero que se conserva incompleto, con actos hasta agosto; mientras que el contrato con Estella se firmó en octubre.

46 ACCV, Lluis Carles, 13253, 19 de febrero de 1491, Petrus Stella se encarga de "[…] *una taula de fusta dels tres Reys de Orient obrada de ymagineria e levada per a portar damunt los cosos ampla e larga segons està en un drap deboixat de blanch e negre per trenta lliures reals de València.* Ver apéndice documental, document nº46.

"*per a portar a soterrar los cossos*" según una muestra de yeso que el propio escultor había proporcionado, siguiendo los capítulos que había corregido el pintor Joan Cabanes.[47] De esta obra no tenemos ninguna información gráfica. Sabemos también que otros gremios en fechas similares encargaron retablos de mazonería y no de pintura, como los barreteros que ocuparon en 1498 la casa natalicia de San Vicente al lado de la de los albañiles.[48]

Quizá una de las piezas más importantes de este grupo la constituye el relieve de madera de pino dorado y policromado de la Resurrección que custodia la Hispanic Society de Nueva York. De dimensiones notables (211 x 113 x 34,5 cm) tradicionalmente se ha atribuido a la escuela castellana de Gil de Siloé (act. 1470-1501).[49] Hasta fecha reciente había trascendido que la pieza perteneció al coleccionista catalán Sebastián Junyent, que pasó por la Spanish Art Gallery de Londres y fue vendida a Archer Huntington el 17 de octubre de 1906, exponiéndose en el Museo a partir de 1908. Representa la figura de Cristo resucitado de pie sobre el sepulcro, con una mano en actitud de bendecir y la otra que sustentaba un estandarte con la cruz de la victoria, hoy perdido. Agrupados en torno a la tumba hay cuatro soldados, tres en posición tradicional dormida, mientras un cuarto despierto, está arrodillado y orante ante la figura de Cristo. El fondo tiene dos escenas secundarias a pequeña escala delante de un paisaje rocoso con árboles y una ciudad, a la izquierda la escena de las tres Marías ante la tumba sobre la que aparece un ángel, a la derecha Cristo y dos apóstoles en el camino de Emaús. Las características del relieve, el estofado, dorado y policromado, la disposición de las figuras, había recordado a todos los que lo habían estudiado desde Gilman Proske[50] hasta Patrick Lenaghan[51] el estilo germánico y flamenco de los escultores castellanos del último gótico de fines del siglo XV. Pero la anotación en la trasera de una fotografía antigua que indicaba que procedía de la capilla de carpinteros de València[52], alertó de que esta filiación podría no ser correcta.[53] El problema estribaba en localizar a algún escultor de esa pretendida formación o extracción castellana en el medio valenciano, porque se desconocía la posible existencia de una escuela valenciana de escultura que hubiera podido realizar esta pieza. En

47 ACCV, Lluis Carles, 13253, 5 May 1493, Carles Gonçalbez debe entregar a la cofradía de Belén "[…] *Quandam tabulam de obra de fusta cum historia sive adoracionem dels tres Reys de Orient de nou palms de larch e de cinch palms de ample per a portar a soterrar los cosos, si e segons en una mostra de algepç per mi feta e a vosaltres liurada* […]," Ver apéndice documental, document nº48.

48 FALCÓ, Jaime Juan, Ms. De 1720, fol. 156rº.

49 Resurrection, ca. 1490, attributed to Gil de Siloe, polychromed wood relief, https://projects.mcah.columbia.edu/hispanic/monographs/siloe-resurrection.php.

50 GILMAN, Beatrice, 1932, p. 173-175.

51 LENAGHAN, Patrick, 2000, p. 162-163.

52 "La Resurrection. Rétable de la chapelle des charpentiers de Valence, XVe s. Hauteur: 2m. 00 Largeur: 1m. 10" escrito en tinta; y "Sold 8500 frs" y "Now in Spanish Library, NY" en lápiz con otra letra.

53 DEL ÁLAMO, Constancio; VALDÉS, Elizabeth, 2016, p. 127–132. Proponían que quizá la pieza fuera de procedencia valenciana pero relacionándola con algún escultor castellano que hubiera trabajado en la ciudad al desconocer el taller de escultura de Carles Gonçalbez. Pensaban que al no haber noticias de Gil de Siloé en València, podría haber sido un miembro de su taller o Alejo de Vahía a quien se creía hasta no hace mucho autor del relieve de la Dormición de la catedral de València.





Fig. 18. Resurección de Cristo. Carles Gonçalbez. Hispanic Society, New York. Fotografía: Miriam Cera.
Fig. 19. Resurección de Cristo (detalle). Carles Gonçalbez. Hispanic Society, New York. Fotografía: Miriam Cera.

el estado actual de nuestro conocimiento podemos considerar que la escultura es valenciana, que su función está ligada a uno de los gremios de la ciudad y que podemos adscribirla al taller de Carles Gonçalbez.[54] (Figs. 18 y 19).

Sabemos de la importancia del taller de Gonçalbez, cuya obra se consideró durante mucho tiempo de Alejo de Vahía, escultor de hipotético origen renano y activo en Castilla entre 1490 y 1510. Si comparamos el relieve de la Dormición de la Virgen, obra segura de Gonçalbez con el de la Resurrección, observamos como el tratamiento volumétrico de rostros, especialmente el del soldado orante, con sus barbas y cabellos acaracolados, expresión de los ojos y boca es muy similar al de algunos de los apóstoles del grupo de la Dormición. Esta última plantea una narrativa más contenida pero conmovedora, en ambas los complejos detalles, minuciosamente representados como los pliegues del lecho mortuorio en la Dormición, vestimentas de apóstoles y soldados en ambas, y objetos secundarios, las acercan. Las dos

54 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2020, donde se reúne detalladamente la investigación llevada a cabo para probar este supuesto.

esculturas de la predela de San Jerónimo y San Buenaventura tienen el mismo tratamiento de la aureola del Cristo de la Resurrección. También tenía mucha similitud con la perdida escultura de San Martín y el pobre, en los pliegues de las vestimentas, borde de la capa, sandalias del pobre o espada del santo, todo meticulosamente tallado. Incluso el borde de las telas de ambos tiene el mismo motivo decorativo. También encontramos notables similitudes con las obras anteriormente citadas del San Roque del Museo de la catedral y el San Juan Bautista de Morella, con el mismo tratamiento de rostro alargado, nariz recta y labios estrechos, estructura de barba, peinado y ropajes.

Otra obra valenciana con la que podemos relacionar la tabla de la Resurrección se conserva en la Seo de Xàtiva. Se trata de un relieve de la Piedad dorado y estofado que presenta una gran calidad al haberle eliminado en la última restauración los extremados repintes que tenía. Cristo descendido de la cruz, en brazos de su madre, flanqueado por San Juan y María Magdalena se presenta en un plano muy próximo. Un segundo plano de escenas secundarias, y un fondo de paisaje rocoso, con someros elementos vegetales y una ciudad amurallada, se asemejan al fondo del relieve de la Resurrección. Al igual que el esgrafiado dorado con motivos de roleos entrelazados que ocupa toda la cruz y el fondo del cielo.[55] El enmarcado con unas pilastras *a candelieri* pudiera hacer pensar que el retablo tiene una cronología algo posterior (Fig. 20).

Además de las similitudes con estas piezas hay otro elemento que apunta al origen valenciano de la pieza que es la particular iconografía del soldado orante. La más habitual para la Resurrección, incluye a Cristo fuera del sarcófago acompañado por cuatro soldados todos ellos dormidos, o como indica la versión de Mateo (Mt 28, 4) "como muertos". La mayor parte de la pintura del siglo XV sigue esta solución, desde el gótico internacional pasando por la pintura del gótico flamenco hasta entrado el siglo XVI. Siempre hay excepciones en el que puede aparecer alguna figura de donante pero se distingue claramente de los soldados y no puede confundirse con ellos. Sin embargo, en la pintura valenciana encontramos muchos ejemplos en los que el soldado está en posición arrodillada y orante ante Cristo, en obras de Vicente Macip (1475-1550) en el retablo de San Miguel (h. 1505) para la iglesia de Villar del Arzobispo y hoy en la catedral de València o en otra tabla conservada también en el Museo de la catedral compañera de un Nacimiento. Con distintas variantes, pero siempre con la presencia de un soldado orante y despierto, el retablo anónimo que procede de la casa Benlliure, en el retablo de la Puridad de Falcó, en la Resurrección de Francisco de Osona, por citar algunas. También los roleos esgrafiados y dorados que se sitúan en el sarcófago donde se apoyan los pies de Cristo guardan estrecho paralelismo con obras de Macip como los roleos del fondo del citado retablo de San Miguel o con el retablo de San Dionisio y Santa Margarita, procedente de San Juan del Hospital y hoy en la catedral.

Debemos descartar que la tabla fuera realizada para el gremio de carpinteros que tuvo como patrono a San Lucas inicialmente y luego a San José. Sin embargo, la cofradía de *obrers de*

55 Pieza restaurada para la Exposición de la Luz de las Imágenes se desconocía su autoría y cronología, ver CEBRIÁN, Josep Lluis y NAVARRO, Beatriu, 2007, p. 582-585.



Fig. 20. Piedad. Madera de pino policromada y dorada. Xàtiva, Museo de la Colegiata.

vila, nos ofrece una pista mucho más clara y fiable. Los primeros capítulos de la almoina o cofradía de *obrers de vila* datan de 1415 cuando ya se les otorga un permiso para construir un lugar de reunión, cementerio y hospital, con capilla dedicada al Santo Sepulcro y la Sagrada resurrección de Cristo.[56] Será a partir de 1500 cuando ya disponen de una casa propia en la calle del Mar[57], con capilla que mantuvo la advocación citada al Santo Sepulcro y la Resurrección de Cristo, y que perduraría durante toda su historia. Este tema está presente en las banderas y estandartes con los que desfilaron en determinadas fiestas[58] y también en las ordenanzas que se publicaron en el siglo XVIII donde se recogía la normativa que debían cumplir los miembros del gremio.[59]

Por otro lado, el objeto representado en los dos escudos que se encuentran en la pieza, uno en manos de un soldado y el otro en la base del relieve se asocian también al gremio de *obrers de vila,* ya que se trata de un arquipéndulo o nivel de albañil. Esta cronología en torno a 1500

56 AMV, códice 15, fol x.- 18 de mayo de 1415 obtienen permiso para construir "*alberch e obrar e fer una bella capella ab son altar e retaule e los sant sepulcre e la Sagrada Resurrectio de Jesu Christ, señor e redemptor*".

57 AMV, códice 15, Fol. 32 v, 6 de julio de 1500 ya consta la casa construida.

58 CRUILLES, marqués de, 1883, p. 147.

59 *Ordenanzas para el gobierno y régimen del arte y gremio de maestros de obras de la ciudad de València*, València: Imprenta de José García, 1762.



Fig. 21. Virgen con el niño, retablo mayor de la colegiata de Gandía. Fotografía: Loty, Arxiu Històric Gandía.

para la construcción de la casa del gremio enlazaría perfectamente con la dotación de una serie de bienes muebles y en torno a esas fechas pudo producirse el encargo de la tabla que nos ocupa. La casa perduró en la calle del Mar, con una capilla presidida por la escultura de la Resurrección de Juan Bautista Balaguer (act. 1735-1747) [60] . En 1901 había puesto a la venta muchos de sus objetos y así el 31 de enero de ese año se conoce la venta de casullas, albas, estolas, un cáliz, dos imágenes del Salvador o un misal.[61] Posiblemente en este contexto el relieve pudo ser comprado por Sebastián Junyent (1865-1908), hermano de Oleguer, coleccionistas de objetos artísticos, textiles o cerámica, y también pintura, hasta bien entrado el siglo xx.[62] La pieza figuraba en 1903 en su colección cuando fue fotografiada y publicada en la revista *Pèl i Ploma*[63], reivindicando su calidad, diciendo que debía conservarse en algún Museo, sin hacerse mención alguna a su procedencia. En aquel momento, el Cristo aún conservaba los dedos de la mano derecha y la vara sostenida por la mano izquierda que debió perder al poco tiempo. No mucho después se produciría su salida de España.

La tradición de tablas para gremios perduró y así conocemos una obra inédita que fue encargada en 1508 a Damián Forment por el gremio de *flaquers* u horneros cuya advocación no se especifica por precio de 25 libras.[64] Sabemos que se reunían cerca del convento de la Merced invocando al Santísimo Sacramento cuya fiesta se solemnizaba el día de la octava del corpus.[65] Aún en 1603 conocemos que los cofrades del nombre de Jesús hicieron una tabla del Niño Jesús, específicamente "para llevar sobre los cuerpos de los difuntos" diferente de la que se llevaba en las procesiones, custodiada en una capilla del convento de Predicadores.[66]

EL TALLER DE FORMENT EN VALÈNCIA

Uno de los últimos episodios de la escultura final del gótico valenciano lo protagoniza Damián Forment (h. 1475-1540) en sus años de formación y juventud antes de su marcha a Zaragoza y de su conversión en uno de los escultores más brillantes del renacimiento español. [67]

Desde septiembre de 1495 hasta mayo de 1509, trascurren unos años muy activos en la ciudad de València en los que comparte taller con su padre Pablo, y su hermano Onofre, para

60 ORELLANA, Marcos Antonio, 1967, p. 373-375.

61 SALVADOR, Ferrán, 1922-23, p. 77, cita el anuncio publicado el 31 de enero de 1901 en el *Periódico Las Provincias*, para la venta de objetos de la Constructora Valenciana, calle del Mar, 113.

62 MARÈS DEULOVOL, Federico, 1977, p. 227 y BASSEGODA, Bonaventura, 2007.

63 PINZELL, 1903, p. 302-3, 308.

64 ARV, Francisco Juan Sans, 2095, 9 enero de 1508, "(…) *Damiano Forment fusterio presenti et vestris dicte civitates Valencie habitator viginti quinque libras monete regalium Valencie et sunt pro una tabula de vulto suppra corpora mortuorium adicto officio dels flaquers*". Apéndice documental, documento nº58 .

65 CRUILLES, Marqués de, 1883, p. 138.

66 FALCÓ, Jaime Juan, 1720, p. 373.

67 MORTE, Carmen, 2009.

pasar a contratar varias obras en solitario sobre todo a partir de 1503. En estos catorce años, la mayor parte de su trabajo se despliega en la talla de madera, siendo considerado como *fuster, mestre de talla, magister retabulorum, mestre de fer ymatges* o *ymaginaire operis ligni*, que es como se define en las capitulaciones matrimoniales de 1499. Correspondía a la obra de talla de madera, como retablos, tablas con relieves e imágenes. Ocasionalmente labró también con una técnica parecida relieves de yeso y piedra, siendo prácticamente nulos los trabajos en alabastro, en los que destacaría en los años sucesivos.

En 1495 y 1496 se ocupa de la realización de cubiertas de madera en el Real de València, donde trabaja junto a su hermano y a otros afamados carpinteros como Jaume Lombart y Guillem Gilabert. Pero en ellas debieron realizar tallas decorativas, porque como el propio Gilabert decía en la deposición de testigos sobre el retablo del Gremio de Plateros, ambos oficios no son del mismo arte, "*lo fet de retaules es art apartat dels fusters*", y solo algunos dominaban ambas técnicas, a pesar de que se llamaban igual y se encontraban amparados por el mismo gremio.[68]

En el taller de su padre colaboraría a partir de 1499 en encargos para la casa de la diputación, claves de madera para la capilla, y algunas figuras en piedra y yeso para las puertas. Las noticias de 1504 en las que esta vez solo ya Damián labra una Virgen y Niño, un San Jorge, y unos maceros para las puertas constituyen prácticamente los únicos ejemplos conocidos en piedra. Con su padre colaboraría quizá en el retablo de Molinos (Teruel) y en el retablo mayor encargado por la duquesa María Enríquez para la colegiata de Gandía en 1500. Retablos de madera, conocidos por fotografías, con notables similitudes, que pertenecen al epígono de la tradición retablística. Con ángeles portaescudos y dos Vírgenes con el Niño como principales imágenes, a los que acompaña una tímida decoración de *candelieri* y fundamentalmente una tracería gótica por encima de las casas para la pintura. También el retablo de la Puridad, este sí conservado en el Museo de Bellas Artes, acoge mayor profusión de esculturas en las entrecalles bajo doseletes góticos, el óculo con unos coros angélicos y dos profetas sustentando las polseras, que plantean una situación de transición entre la tradición anterior y la renaciente (Figs. 21 y 22-24).

La llegada de los Hernandos y la inmediata relación de Forment con ellos, hará que poco a poco vaya incorporando a partir de 1506, los primeros elementos decorativos del lenguaje "a la romana". Primero en el retablo de los Santos Médicos de la catedral y en 1509 en el del gremio de plateros. Ambos seguían diseño de los Hernandos, y fueron ejecutados en colaboración con su hermano Onofre. Estos retablos fundamentalmente estaban concebidos para albergar pintura. Hay algún otro retablo como el que realizó para el Hospital den Conill, encargado exclusivamente a Damián Forment en 1507 que presentaba varias imágenes de bulto en madera. Un San Miguel, y un San Jaime, en el centro, y cuatro imágenes más de la Magdalena, San Onofre, San Sebastián y San Francisco, del que no tenemos documentación gráfica.[69] Otros encargos fueron crucifijos en madera para la catedral de València y para la

68 de SALAS, Xavier de, 1943.

69 ACCV, Vicent Ambros d'Artes, 20082, 9 de marzo de 1507, ver apéndice documental, documento nº57.



Fig. 22. Retablo de la Puridad. Taller de los Forment. Museo de Bellas Artes, València.



Fig. 23. Detalle del ostensorio del retablo de la Puridad. Taller de los Forment. Museo de Bellas Artes, València.



Fig. 24. Imagen de profeta dispuesto a modo de atlante de la polsera del retablo de la Puridad.Taller de los Forment. Museo de Bellas Artes, València.

Merced de Xàtiva, imágenes de bulto de madera de los Santos Vicentes para la galera real, o el puente de madera para permitir el desembarco del rey Fernando y Germana de Foix en el Grao.

A nuestro juicio, habría pues que reconsiderar que algunas obras que han engrosado el catálogo de Damián Forment como las imágenes de la portada de la colegiata de Gandía que no guardan relación con el resto de su trabajo y solo se sustenta por el hecho de que los Forment hicieron el retablo para la colegiata, pueden reconsiderarse como ya hemos comentado. Recordemos que muchos de estos retablos ni siquiera se hacían in situ, se trabajaban en el taller y luego se trasladaban. La escultura en piedra exenta no parece formar parte de su quehacer y estilísticamente también se encuentra alejada de sus planteamientos.

RETABLOS Y ESCULTURAS DE DEVOCIÓN PARTICULAR. PIEZAS EN OTROS MATERIALES

Tampoco podemos pasar por alto que aunque las piezas más importantes pertenecen a la esfera pública en capillas, iglesias o cofradías, también en algunas casas particulares, se introdujo el gusto por las obras escultóricas que, aunque nunca tan frecuentes como los diversos soportes pictóricos, telas, tablas, retablos, comenzaron a ser relativamente significativos en las casas particulares en el último cuarto del siglo xv.

Dependiendo de sus propietarios, podemos considerar que algunas pudieron ser piezas importadas, pero otras creemos que estarían en relación con talleres locales. Algunas de Joan Rois de Corella, conde de Cocentaina que se mencionan en su inventario de 1478, pudieron ser italianas como las figuras de Rómulo y Remo de yeso del castillo de Cocentaina, el busto de mármol de San Antonio que estaba en la capilla del castillo y quizá la estatua del príncipe don Carlos que estaba en València.[70] Quizá otras podrían proceder de Flandes, como el altar que tenía Jaume de Aguilar, señor de Alacuás en su palacio de València, con tres cabezas de roble de Flandes de Jesús, la Virgen y San Juan[71]. También el retablo de Flandes de Yolanda Proxita y de Perellós con imágenes de mazonería dorada, de la Pasión, con unas puertas pintadas que se cerraban para protegerlas.[72]

Otras figuras más sencillas responden a imágenes de crucifijos, Vírgenes o santos, muchas de madera y algunas de barro o alabastro.[73] A pesar de ello, algunas debían ser muy preciadas y acabaron donadas a conventos de la ciudad. Entre otras las que Yolanda de Mompalau y Castellví, viuda de Luis de Castellví, entrega en 1495 a la Trinidad, un retablo que tenía una Santa Ana de alabastro y una Virgen "*que se diu sculpida al modo grec*h".[74] Algunos debían ser conjuntos significativos como el Montecalvario de bulto de madera que el noble Joan Riba legaba en su testamento redactado en 1503 al convento de Jerusalén, dedicado al Santo





Figs. 25, 26. Imágenes de la serie de la circuncisión. Cerámica dorada. Museo de la catedral de València.

70 Sobre la colección del conde de Cocentaina, GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2022.

71 ACCV, Bertomeu de Carries, 20440, 17 de febrero de 1484. *"Item un altar de fusta ab dos caxons molt bells dins lo qual foren atrobades dos ymatges de la Verge Maria e dins un stoig o dos caxons de roure de Flandes dins lo qual hi havia tres testes enformades en fusta ço es la una de Josep, e l'altra de Jesus e l'altra de la Verge Maria"*.

72 ACCV, Bertomeu de Carries, 20445, 22 de octubre de 1491, "(…) *retaule de Flandes ab ymatges sobrelevades de maçoneria daurades hon esta figurada la Passió Sancta de Nostre Redentor Jesus Christ en la cuberta del qual stan figurades les devocions seguents dalt en la spiga del altar la salutació e en lo baix de les cubertes son pintades Sant Gregori, San Ambros, Sant Hieronim e Sant Agustí* (…)".

73 AHN, Osuna, Luis Collar, 1355, caja 1, 15 de octubre de 1479, 15 de octubre de 1479, inventario de Nicolás Joan, ermitaño de la ermita de San Sebastián. "*Hun sant Sebastià de terra cuyta ligat en lo pilar ab sa diadema pintada tot assasegat e lo pilar pintat, Dos ymatges de la Verge Maria ab lo Jesus al bras de terra cuyta pintades de diversos colors*". Ver Apéndice documental, documento nº 39.

74 ACCV, Pere Andreu, 13868, 3 de enero de 1495, tenía a su hermana Isabel como monja en el Monasterio y a una sobrina también que reciben este legado.

Sepulcro, para que colocaran en su capítulo.[75] Con el crucifijo, María, San Juan, La Magdalena y los dos ladrones, antes había estado en la capilla de su casa. Desconocemos su autor, pero a buen seguro pertenecería a alguno de los talleres mencionados.

No sabemos si inicialmente perteneció a la esfera privada, pero lo cierto que conservado en la catedral se encuentra un conjunto de gran interés que ha pasado bastante desapercibido y que consideramos pertenece a esta época de fines del siglo xv. Nos referimos a un grupo de figuras de terracota que correspondientes a una escena de la circuncisión de Jesús se expone en la actualidad en el Museo catedralicio. En 1909 cuando fue descrito por Sanchis Sivera se encontraban en un nicho en la capilla de San José, y la primera noticia que tenemos de su ubicación original es en una capilla cerca de la capilla mayor, sin más precisión, que pertenecía al presbítero Miguel March Romeu quien en 1538 paga a un pintor por las puertas de un retablo.[76] Los oratorios de *argila o terra cuyta* se documentan en los inventarios valencianos desde mediados del siglo xv [77], pero la fragilidad de este material apenas ha permitido conservar piezas por lo que este grupo es excepcional (Figs. 25-27).

Se conservan diez figuras de excelente calidad, aunque algunas con notables pérdidas, doradas y estofadas, con reminiscencias flamencas en vestimentas y tocados. Figuras de extraordinaria viveza, gesticulando, creando una escena de gran narratividad. El tratamiento de las barbas y peinados nos recuerda lo visto en el taller de los Gonçalbez, con la distancia que supone el empleo de un material distinto a la madera. Lo mismo sucede con el primer Forment, como lo demuestra la similitud con el Moisés del retablo de la Puridad que tiene idéntica concepción de plegados y gestos.

75 ACCV, Joan de Bas, 10949, 4 de julio de 1503, " (…) *sia donat un montecalvari de bulto de fusta que tinch en ma casa en la mia capella ab lo crucifixi, la Maria, Sant Joan e la Magdalena e los ladres. Les quals dites monges sien tengudes de tenir dins la clausura damunt lo altar del seu capitol* "

76 SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 363. Revisado el protocolo en ARV, Juan Luis Bertran, 279, 8 de agosto de 1538, no se menciona el nombre del pintor, que Sanchis Sivera identificaba con Pere Cabanes, pero sí que se paga "*pro laboribus pingendi sive per pintar partem retabuli ystorie circuncissionis domini nostri Jesuchristi quam dictus venerabilis Michael Marcus Romeu facere facit depingere inssit prope capellam maiorem dicte sedis*", lo que confirma la existencia de una capilla en la catedral dedicada a la Circuncisión.

77 ACCV, Bertomeu Batalla, 11429, 7 de agosto de 1453, inventario de los bienes de Pascual Martínez, clérigo, "*un oratori de argila cuyta*"; En 1454, la almoneda de los bienes de María de Castilla, ARV, Real, 474, "*tres ymatges de terra cuyta, la una de Nostra Dona, altra de la Magdalena e altra de San Joan*", o en el inventario de los bienes de Rumbai de Cruilles, con "*dos ymatges de la Verge de terra cuyta*" en ACCV, Francesc Peres, 2579, 31 de diciembre de 1463.

Fig. 27. Imagen de la serie de la circuncisión. Cerámica dorada. Museo de la catedral de València. Fotografía: C. Martínez.



BIBLIOGRAFÍA

ALANYÀ, Josep, *Urbanisme i vida a la Morella medieval (S. XIII-XV),* Morella, 2000.

ALANYÁ, Josep, "Professions i oficis a Morella segons el morabetí de 1297*", Actes de la XL Assemblea intercomarcal d´estudiosos Morella,* V. 1, Castellón, 2000, p. 113-119.

ALCOY i PEDRÓS, Rosa, "Mestre del retaule de Sant Miquel, San Doménec. Compartiment del bancal del retaule de Sant Miquel" en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín, *Fons del Museu Frederic Marés 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991.

ALDANA, Salvador, *La Lonja de Valencia*. 1988.

ALEU, Ildefonso, *Historia de la ilustre villa de San Mateo de las Fuentes del maestrazgo de Montesa, o relación de lo ocurrido en ella desde su fundación hasta el tiempo presente; con la noticia de sus privilegios, escritores, hombres famosos, comunidades, Gobierno y otras cosas que lo ilustran. Manuscrito inédito, escrito hacia 1836.* Copia transcrita por Manuel Betí y facilitada cortésmente por el Ayuntamiento de San Mateo.

ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas de Santa María*. "Códice Rico", Ms. I 1.1, Biblioteca de El Escorial.

ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; COMPANY, Ximo, *Documents de la pintura valenciana, medieval i moderna, Llibre de la entrada del rei Martí*, Universitat de València, 2008.

ALMELA Y VIVES, Francisco, *Las Riadas del Turia (1321-1949),* València, 1957.

ALMUNI, Victoria, *Una fàbrica baixmedieval de gran envergadura. La catedral de Tortosa als segles XIV i XV. Estudi documental*. Tesis doctoral inédita, UB, Barcelona, 2003.

ALMUNI, Victoria, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, 2 vols. Onada Edicions, Benicarló, 2007.

ALONSO GARCÍA, Gabriel, *Los maestros de la Seu vella de Lleida y sus colaboradores*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1976.

ALTISENT, Agustí, *L'almoina real a la corte de Pere el Cerimonios*, Scriptorum Populeti, 1969.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, "Sepulcro mural de los caballeros don Pedro y don Felipe Boil señores de Boil y de Manises". *Museo Español de Antigüedades*, T. I, Madrid, 1872, p. 234-255.

ARCINIEGA, Luis, "Lorenzo Zaragozá, autor del retablo mayor del monasterio de san Bernardo de Rascaña, extramuros de València (1385-1387)", *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVI (1995), p. 32-41.

ARCINIEGA, Luis, *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, València, 2001.

ARCINIEGA, Luis, "La *passio imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano", *Ars Longa,* nº 21, 2012, p. 71-94.

BADENES ALMENARA, Julio S., y MONTERO I VICENTE, Lluís, *El castell de la Patà i el naixement del Puig de Santa María*. Ajuntament del Puig, 2004.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *La troisieme sculpture romane. Formositas Romanica.* Frauenfeld, 1958, p. 49-84.

BARBERÁ, Antonio, *Catálogo Descriptivo del Museo Arqueológico Diocesano de València*, València, 1923.

BARRERA AYMERICH, Modest, "Religió i assistència social a Culla en la baixa Edat Mitjana: El testament d'en Domingo Saranyana". *Imatge de Culla.* Comissió de Cultura de Culla por el 750 aniversari de la Carta de Població de Culla*,* 1995, vol. I, p. 417-429.

BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura; FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David. "Escultura arquitectónica del convento de sant Francesc de Morella" en *La Memoria Daurada, Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, 2003, p. 226-238.

BARON, Françoise, "Le décor sculpté et peint de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins". en: *Bulletin Monumenta*l, tomo 133, n°1, année 1975, p. 29-70.

BASSEGODA, Bonaventura, *Col.leccionistes, col.lecions i Museus. Episodis de la historia del patrimoni artistisc de Catalunya*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín; GÓMEZ- FERRER LOZANO, Mercedes, *Traer a la memoria.* En *Jaime I (1208-2008), Arquitectura Año Cero*. Generalitat Valenciana, València, 2008.

BESERÁN i RAMÓN, Pere. "Un nou fragment d'escultura gòtica castellonenca i algunes reflexions sobre el seu context", *Art fugitiu: estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, 2014, p. 359-381.

BETÍ BONFILL, Manuel, "El VI centenario de Montesa", en *Morella y el Maestrazgo en la Edad Media*, Castellón de la Plana, 1972, p. 32-36. Publicado por primera vez en Los Ángeles, nº 8, 1919, p. 32-36.

BETÍ BONFILL, Manue*l, Los Santalínea, orfebres de Morella*. Castellón, 1928.

BETÍ BONFILL, Manuel, "Dos Santalíneas y un Sanxo, tres artistas morellanos", *Los Angeles,* nº 14, 1920, p. 17-19. Reeditado en: *San Mateo, Benifazá, Morella (notas históricas),* Edición, notas, e índices: Eugenio DÍAZ MANTECA, Castellón, 1978, p. 152-154.

BETÍ BONFILL, Manuel, "Contribución a la historia de Morella" en: *San Mateo, Benifazá, Morella (notas históricas),* Edición, notas, e índices: Eugenio DÍAZ MANTECA, Castellón, 1978, p.137-141.

BOIX, Vicente, *Catálogo de los objeto que se conservan en el Museo de Antigüedades de València.* València, 1867.

BOLUDA PERUCHO, Alfred, *El Llibre del repartiment de l´aigua de la séquia de Bellús (any 1680*), Xàtiva, 1998.

BRUZELIUS, Caroline, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City*. Yale University Press, 2014.

BUCHER, François, "Micro-architecture as the 'idea' of Gothic Theory and Style." *Gesta* 15.1/2, 1976, p. 71-89.

BUCHÓN, Ana, "San Antonio Abad", *La Gloria del Barroco*, Generalitat Valenciana, València, 2009, p. 385.

BURNS, Robert Ignatius, *The Crusader Kingdom of València: Reconstruction on a Thirteen Century Frontier*. 2 vols. Harvard University Press, Cambridge, Massachusets, U. S. A. 1967. ed. española *El Reino de València en el siglo XIII. (Iglesia y sociedad)*. ed. Del Cenia al Segura, València, 1982.

CABANES PECOURT, Mª de los Desamparados, *Avecindados en la ciudad de València en época medieval. Avehinaments (1308-1478*), València, 2008.

CALVÉ, Oscar, "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval", *Ars Longa*, 20, 2011, p. 49-68.

CALVÉ, Óscar," L'entremès de Mestre Vicent: resplandor de la autoridad del predicador", *Anuario de Estudios Medievales* Abril, 2019, p. 45-73

CANDELA GARRIGÓS, Reyes, "Aportaciones documentales sobre cruces de orfebrería valencianas. Siglos XIV y XV", *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. 101, 2020, p. 63-78.

CARAMAZANA MALIA, David, "Diego Fernández y Jeham Ysambart en el origen de la catedral gótica de Sevilla (1431-1435)". *Boletín de Arte* nº 41, 2020, p. 265-268.

CÁRCEL, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Documents per a la pintura valenciana medieval i moderna IV*, *Llibre de la entrada de Ferrán d'Antequera,* València, 2014.

CARMENT-LANFRY, Anne-Marie, *La Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Rouen, 1977.

CARMONA, Pilar y OLMOS, Joan, "Río y Ciudad: El caso de València*", OP ; Revista del Colegio de Ingenieros, Caminos, Canales y Puertos,* 1994, p. 34-40.

CARRERES ZACARÉS, Salvador, "Cruces terminales de la ciudad de València", *Archivo de Arte Valenciano*, 1927, p. 83-108.

CARRERES ZACARÉS, Salvador, "Cruces terminales de la ciudad de València" *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 65-83

CARRERES ZACARÉS, Salvador, "El Portal Nuevo", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1943, p. 188-210.

CASABONA SEBASTIÁN, José F.; GARGALLO MONFORTE, Eduardo, *Mosqueruela, Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos.* Teruel, 1999.

CARUANA i REIG, José, Barón de San Petrillo, *El doble sepulcro de los Boil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y en el provincial de València, no es de los Señores de Manises.* Centro de Cultura Valenciana, València, 1920.

CASTELLANO, Anna, *Pedralbes a l'edat mitjana. Història d'un monestir femení,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

CASTILLO SAINZ, Jaime, *Alfons el Vell duc reial de Gandia*, Gandia, CEIC Alfons El Vell, 1999.

CATALÁ GORGES, Miguel Ángel, "Iglesia del Milagro y Hospital de Pobres Sacerdotes". *Catálogo Monumental de la Ciudad de València,* València, 1983*, p. 239-242.*

CEBRIÁN, Josep Lluis; NAVARRO, Beatriu, "Escultures de la capella del Papa", Catálogo Exposición, *La Llum de les Imatges, Lux Mundi*, Xàtiva, 2007, p. 128-131.

CEBRIÁN, Josep Lluis; NAVARRO, Beatriu, "Lamentación o Llanto sobre Cristo Muerto", Catálogo Exposición, *La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva*, 2007, p. 582-585.

CERVERA, Francisco y MILETO, Camila, *Las Torres de Serranos: historia y restauración*, Ajuntament de València, 2003.

CERVERÓ, Luis, "Pintores valencianos. Su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, p. 19-30.

CERVERÓ, Luis, "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 23-36.

COLOMINA SUBIELA, Antoni, "La tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana". En *Escultura Ligera, I Jornadas Internacionales de Escultura Ligera*. Ayuntamiento de València, 2017, p. 190-118.

COMPANY, Ximo, *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600*), Barcelona, 1991.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluisa; FRAMIS, Maite, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I*, Universitat de València, 2005.

COMENGE, Luis, "El protofísico de Pedro el Ceremonioso", *El Siglo Médico*, nº 2503, 1901, p. 779-785.

CONEJO, Antoni, "Jordi Safont i Bertran de la Borda: epígon del gòtic internacional a Catalunya", L'Art Gòtic a Catalunya, Escultura I y II, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 159-176.

CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan, "El obispo Íñigo de Vallterra: Iniciador del Ascendiente Social de su Familia en el Alto Palancia", *Instituto de Cultura del Alto Palancia 8* (marzo de 1999), p.102-106.

CORBALÁN DE CELIS, Juan, "La sillería gótica de la Seo de Segorbe y otras obras de mejora del obispo Bertomeu Martí", *Instituto de Cultura del Alto Palancia*, nº17, 2004, p. 37-44.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula, "La custodia medieval de la catedral de València: las noticias de Juan Pahoner (+1781)". *Estudios de platería, San Eloy 2014/* Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia, 2012, p. 115-132.

CPA, Cuadernos Patrimonio Artístico, *Restauración de la portada del Mirador de la catedral de Mallorca, 2002-2005.*

CRUILLES, marqués de, *Los gremios de València. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*, València, Imprenta de la casa de la Beneficencia, 1883.

CUBERO SEBASTIÁN, Pedro, *Segunda peregrinacion del doctor Pedro Cubero Sebastian, misionario apostolico del Asia, confesor General Apostolico de los Exercitos del Augustissimo señor emperador contra el Turco en Ungria por la santidad de Inocencio papa XI*, 1697.

CHABRET, Antonio, *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona, 1888.

DEL ÁLAMO, Constancio y VALDÉS, Elizabeth, "Resurrection," in J. Holladay and S. L. Ward, (ed.), *Gothic Sculpture in America, III: The Museums of New York and Pennsylvania*, New York, International Center of Medieval Art, 2016, p. 127-132.

DÍAZ MANTECA, Eugenio, *El "libro de poblaciones y privilegios" de la Orden de Santa María de Montesa (1234-1429)*, Castellón, 1987.

DÍAZ MANTECA, Eugenio, "Documentos pontificios de la Orden de Montesa (s. XI-XV) conservados en el Archivo Histórico Nacional", *Estudis Castellonencs*, nº 4, 1987-88, p. 613-642.

DURÁN y SANPERE, Agustín, *Els retaules de pedra*, Vol II, Barcelona, 1934.

DURÁN y SANPERE, Agustín; AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura Gótica*. Madrid, 1956.

DURLIAT, Marcel, "Sculpteurs français en Catalogne dans la première moitié du XIVe siècle". In: *Pallas*, 8/1959. p. 91-103.

DURLIAT, Marcel, "Le Portail du Mirador de la Cathedral de Palma de Majorque" *Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, 1960, vol IX, Fasc. 2, p. 245-255.

DURLIAT, Marcel, *L´art dans le Royaume de Majorque*, Toulouse, 1962.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Un púlpito gótico de la catedral de Lérida en la obra del escultor Jordi Safont", Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, p. 21-43.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Atribuible al Mestre de Sant Mateu. Imago Pietatis. Compartiment d'un bancal de retaule", en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín. *Fons del Museu Frederic Marés 1, Cataleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El maestro de los Alemany de Cervelló". *Locus Amoenus* 1, 1995, p. 61-74.

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca. "Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció", *Lambard. Estudis d'art medieval*, nº 15, 2000-2003, p. 87-110.

ESPAÑOL, Francesca, "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época, Burgos*, 2001, p. 326-331.

ESPAÑOL, Francesca, *El Gótico Catalán*. Barcelona, 2002.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia", en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media,* ed. María Concepción Cosmen Alonso; Mª Victoria Herráez Ortega; María Pellón Gómez-Calcerrada, León, 2009, p. 253-294.

ESPAÑOL, Francesca, "La política artística de Jaume II", *Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, nº 24, 2011, p. 11-34.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Esteban. "Apóstoles, momos y mecenas, personajes para una restauración de la catedral de València", *Actes III Simposi sobre Restauració Monumental. Quaderns cientifics i tecnics*, nº5, Barcelona, 1992, p.131-140.

FALCÓ, Jaime Juan, *Noticias del monasterio de predicadores*. Manuscrito, Biblioteca Universitat de València, 1720.

FAVÀ MONLLAU, Cèsar, *Imatges para un culte emergent. Els retaules l Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV i XV*, Tesis doctoral, Universitat Autónoma de Barcelona, 2017.

FERRER VALLS, Teresa, "La fiesta cívica en la ciudad de València en el siglo XV", en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del II Festival de Teatre i Música*, Alicante, 1994, p.145-69.

FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales, *Iconografía Mariana Valentina*, València, 1986.

FERNÁNDEZ-YESTA, Ernesto, "El sello de plomo del monasterio de la Santísima Trinidad de València de monjas clarisas y sus diferentes improntas conocidas" *ARAMHG*; XX, 2017, p. 7-46.

FITÉ, Francesc, "El monument funerari de l'Ardiacá major de la Seu vella de Lleida" *Acta histórica et archaelogica medievalia*, 2001, nº22, p. 617-669.

FRANCI, Andrea, "Giuliano di Nofri scultore fiorentino", *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 45., Bd H. 3 (2001), p. 431-468.

FREIXAS, Pere, "L'obra del Mestre Aloi a Girona", en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, Homenatge a Carles Rahola*, vol. XXVI (1982-1983), Gerona, 1984, p. 77-85.

FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David. "Relieve de la Anunciación" en *La Memoria Daurada, Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, 2003, p. 252-254.

FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David. "Figuras de San Pedro y San Pablo", "Figura del Salvador y figura de León" en *La Memoria Daurada, Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella. Diputació de Castelló, 2003.

FUMANAL i PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO i TORÁN, David. "Capilla y retablo de Sant Llorens i Sant Vicent" en *La Memoria Daurada, Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, 2003, p. 262-269.

FUMANAL PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO TORÁN, David, "L'influx deis tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola", en BSCC, LXXIX, 2003, p. 75-108.

GALVÁN FREILE, Fernando, "Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen *Eleusa* en la península ibérica", en Mª. Luisa Melero Moneo et alt. (ed) *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 125-137.

GARCÍA, Greta; ROMÁN, Rosario, "La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de València. Una escultura de papelón: investigación y restauración". *Escultura Ligera,* València*,* 2017.

GARCÍA LISÓN, Miguel. "Arquitectura y urbanismo en las órdenes militares: los dibujos de ciudades en el manuscrito del obispo Paholach, Tortosa, 1314" en *Las Órdenes Militares: Realidad e Imaginario*, BURDEUS, M.ª D.; REAL, E. y VERDEGAL, J. M. (eds.) Castellón, 2000, p. 159-180.

GARCÍA MEDALL, Joaquín. "Testament d'En Berthomeu Saranyana, Richome de Culla (+1400) segons còpia de 1515. *Imatge de Culla.* Comissió de Cultura de Culla por el 750 aniversari de la Carta de Població de Culla, 1995, vol II, p. 821-838.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "La tumba de un banquero. El sepulcro de Arnau de Valeriola en el Museo de Bellas Artes de Valencia", *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas XI Congreso CEHA*, Valencia, 1998, p. 467-470.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "Pere Balaguer y la iglesia de San Juan del Hospital", *Ars Longa*, 9-10, 2000, p. 87-91.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *La taula del senyor duc. Alimentació, gastronomia i etiqueta a la cort dels ducs reials de Gandia*, CEIC Alfons El Vell, 2010.

GARCIA MARSILLA, Juan Vicente. "Accessos a l'infinit. Les portalades gòtiques valencianes i la seva iconografía". *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d'Aragó, Actes,* Barcelona, 10-11 de desembre, Institut d'Estudis Catalans, Francesca ESPAÑOL, Joan VALERO (eds.), 2020, p. 81-104.

GARCÍA MIRALLES. M., "La personalidad de Gil Sánchez Muñoz y la solución del Cisma de Occidente", en *Teruel*, 12, 1954, p. 63-122.

GAUNA, Felipe de, *Relación de las fiestas celebradas con motivo del casamiento de Felipe III*, Edición de CARRERES ZACARÉS, Salvador, Acción Bibliográfica Valenciana, València, 1927.

GILMAN, Beatrice, *Catalogue of Sculpture in the Collection of the Hispanic Society*, New York: Hispanic Society of America, 1932.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI*, València, 1997.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, La cantería valenciana en la primera mitad del XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10, 1997-1998, p. 91-105.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "San Jaime", *Paisajes Sagrados*, *La luz de las Imágenes,* València, 2005, p. 374-375.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa", *Primer Congrés d'Història de la Costera, València*, Alfons el Magnànim, 2006, p. 525-543.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes y CORBALÁN DE CELIS, Juan "Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511" *Archivo Español de Arte*, mayo-junio 2006, vol. LXXIX, nº314, p. 157-168.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "La capilla del gremio de armeros de la catedral de València (1492-1505)", *Ars Longa*, 20, 2011, p. 69-82.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "Los Falcó una familia de pintores en la València del siglo XVI" *Locus Amoenus,* nº 11, 2011-2012, p. 79-96.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *El Real de València. Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, València, 2012.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "Gaspar de la Ferla, o Ferrando, un cantero siciliano en la València de mediados del siglo XV", *Lexicon*, nº22-23, 2016a, p. 25- 40.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "El relieve del tránsito de la Virgen de la catedral de València, obra de Carles Gonçalbez. A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI", *Goya,* 357, 2016b, p. 271–85.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "The Hispanic Society's Resurrection Relief, a Valencian Work from the Turn of the Sixteenth Century", *The Sculpture Journal*, 2020, p. 159-177.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "Certezas e incertidumbres en la pintura valenciana del siglo XV. Joan Reixach en Xàtiva, Sarrión y Albal. Jacomart y el convento de la Merced en València". *Artigrama*, 2021, p. 325-347.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "El tríptico con escenas de la vida de Cristo del Prado y Louis Alincbrot, ¿mito o realidad" *Boletín del Museo del Prado*, 2022, p. 6-21

GONZÁLEZ, Herbert, *El altar relicario del Monasterio de Piedra*, RAH, IFC; 2013.

HOLBERT, Kelly M.; STRAHAN, Donna and HOLMES, Lore L. "Inside and Out: Two Gothic Heads Reveal Their Secrets through Technical Analysis", *The Journal of the Walters Art Museum* , Vol. 59, Focus on the Collections (2001), p. 29-44.

IBÁÑEZ, Javier, "La arquitectura en el reino de Aragón entre el gótico y el renacimiento: inercias, novedades, y soluciones propias", *Artigrama*, 23, 2008, p. 39-95.

IBÁÑEZ, Javier, "Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico Final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV" *Biblioteca: Estudio e Investigación,* 2011, nº26, p. 201-226.

IBÁÑEZ, Javier, DOMÍNGUEZ, Diego, "Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (mercadante) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV", *Artigrama*, 2015, p. 169-191.

JANCKE, R. Steven, "Pere Joan y nuestra Señora de la Huerta den la Seo de Tarassona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441", *Boletín Camón Aznar*, 1987, XXX, p. 9-17.

JARDÍ, Montserrat, *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germánica a la producció local.* Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Febrero 2006.

JARDÍ, Monserrat, "La intervenció d'Antoni Dalmau (1453) a les galeries del claustre de la catedral de Barcelona", *Ars Longa*, 2016, p. 63-79.

JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferrán. "Secuencias de contexto de la escultura de Morella siglos XIII-XIV en *La Memoria Daurada. Obradors de Morella S. XIII-XIV*. Morella, 2003, p. 95-115.

LA FERLA, Anna, "Un artista emigrante: Giuliano di Nofri di Romolo, entre Florencia y la península ibérica" en Mulet, Maria-Josep, *Modelos, intercambios y recepción artística,* Actas del Congreso del CEHA, Universitat de les Illes Balears, 2008, p. 101-107.

LAGUNA PAÚL, Teresa, "Nicolás de Lyra y la iconografía bíblica", *Aphoteca*, 5, 1985, p. 39-47.

LENAGHAN, Patrick, "Resurrection", *The Hispanic Society of America, Tesoros*, New York, 2000.

LEVI, Ezio, "I fiorentini nel Maestrazgo al tramonto del Medio Evo. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Septiembre 1928, p. 17-29.

LEVI, Ezio, "Pittori e mercanti in terra de pastori", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1932, p. 39-48.

LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Aloy de Montbray imaginator. del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo xiv". *Locvs Amoenvs,* 12, 2013-2014, p. 29-53.

LLANES, Carme, "Los Tosquella, carpinteros y maestros del coro de la capilla de San Martín en Valldecrist, c. 1390", en *La cartuja de Valldecrist, VI centenario del inicio de la obra Mayor*, Segorbe, 2008, p. 223-246

LLONCH PAUSAS, Silvia, "Sobre les escultures d'apóstoles procedents de l'església de Santa Maria de Gandia" *Miscel.lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, p. 375-382.

LLORENTE, Teodoro. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. València*, Barcelona, 1887, vol I, p. 697-698.

MAGUIRE, Henry." The Aniketos Icon and the Display of Relics in the Decoratin of San Marco" *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice*. Henry Maguire and Robert S. Nelson. Dumbarton Oaks, Washington, 2010.

MARÈS DEULOVOL, Frederic, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, 2 vol., Asociación de Bibliófilos, Barcelona, 1952.

MARÈS DEULOVOL, Federico, *El Mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de un coleccionista*, Barcelona, 1977.

MARTÍ i MARTÍNEZ, Pere. "Identificación heráldica de los sepulcros del monasterio del Puig en València: los Joinville y los Lauria", *Hidalguía*. Año LXI, 2014. Núms. 364-365. p. 421-472.

MARTÍN LLORIS, Catalina, "Introducción a la orfebreria valenciana bajomedieval", *Archivo de arte valenciano*, nº 80, València, 1999, p. 23-34.

MARTÍNEZ, Francisco. *Historia de la Imagen Sagrada de la Virgen Santísima del Puig*. València, 1760.

MARTÍNEZ VALENZUELA, Montserrat, *El Alfarje de la antigua Casa de la Ciudad. Estudio técnico, histórico y de conservación en su nueva ubicación, la Lonja de València*, València, 2012.

MAS, Josep, "Notes de esculptors antichs à Catalunya", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VII, años 1913-14, p. 250-260.

MASSIP BONET, Francesc, "Pompa cívica y ceremonia regia en la Corona de Aragón a fines del medioevo", Cuadernos del CEMYR, Núm. 17, 2009, p.191-220

MATAMOROS, José, *La Catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Tortosa: Editorial Católica, 1932, p. 28-30.

MATEU Y LLOPIS, Felipe. "Sello y documentos del arcipreste de Morella Domingo Belltall", *Homenaje al doctor Canellas*, Zaragoza, 1969, p.745-750.

MEDINA CANDEL, Francisco, PÉREZ-MIRALLES, Juan, BOIX DOMENECH, Miguel,"Análisis comparativo de dos imágenes góticas mediante la técnica de digitalización 3d", AMYC (*Amigos de Morella y su comarca).* Morella*,* 2017.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Los Flahones de Pedro IV", *Emblemata*, 1. 1995, p. 17-33.

MILIÁN BOIX, Manuel, "Real convento de San Francisco de Morella", *Penyagolosa,* IV, Castellón, 1958, p. 26-35.

MILIÁN BOIX, Manuel, "El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)". *Miscelánea de estudios dedicados a la memoria de Martínez Ferrando, Archivero.* Madrid, 1968, p. 351- 399.

MILIÁN BOIX, Manuel, "Contacto mercantil de Morella y sus aldeas con el mercader toscano Francesco di Marco Datini De Prato (1393- 1410)". *Primer congreso de Historia del País Valenciano*, II, València, 1981, p. 639-663.

MILIÁN BOIX, Manuel, "El papa Luna Benet XIII a Peñiscola", *Jornades sobre el cisma d'occident a Catalunya,* Barcelona, 1986, p. 83-94.

MILIÁN BOIX, Manuel, *Inventario Monumental Dertusense*, Castellón, Generalitat Valenciana, 2013.

MIQUEL, Matilde, "El coro de la catedral de València (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en València", en SERRA, A., *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, Valencia: Quaderns Ars Longa, 2010a, p. 347-374.

MIQUEL, Matilde., "Martí Lobet en la Catedral de València (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano", *Historia de la Ciudad, VI. Proyecto y Complejidad*, Colegio Oficial de Arquitectos de València, València, 2010b. p. 103-126.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, *Santa María de Carlet. Estudio iconográfico*. Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, València, 2015.

MONTERO, Encarna*, La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. València, 1370-1450.* Tesis Doctoral, Universitat de València, 2013.

MONTERO, Encarna, "Noticias sobre la escultura en papel en València y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media", *Escultura Ligera*, València, 2017, p. 99-108.

MONTOLÍO i TORÁN, David. "L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del Regne de València i el Baix Aragó: El taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols y Mosquerola", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. T. LXXIX,* Enero-Junio 2003, p. 75-108.

MORA, Gloria; TORTOSA, Trinidad; GÓMEZ; Mª Ángeles, *Comisión de Antiguedades de la Real Academia de la Historia. València y Murcia, Catálogo e índices.* Madrid, 2001.

MORTE, Carmen, *Damián Forment, Escultor del Renacimiento.* Caja Inmaculada, Zaragoza, 2009.

MUÑOZ GÓMEZ, Víctor, "¿Representar la legitimidad? Objetos, símbolos y comunicación en las ceremonias públicas del reinado de Fernando I de Aragón". *Medievalista*, nº 23, 2018.

MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan Hilari; YEGUAS i GASSÓ, Joan, *El sepulcre de Joan de Girona a la catedral de Tortosa*, Tortosa, 2015, p. 31-36.

MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan Hilari, *Art a la catedral de Tortosa.* Tortosa, 2017, p. 39-52.

MUT, Fernando; PALMER, Vicent, *Real Monasterio de San Jerónimo de Cotalba*, Gandia, 1999.

NARBONA, María, "El contenido devocional de las divisas: el azafrán y la olla ardiente de la reina de Aragón (1416-1458), *Emblemata*, 20-21, 2014-15, p. 435-452.

NAVARRO, Germán y MARTÍNEZ, Juan, *La Cofradía de San Jerónimo de l'art de velluters de València, fundación y primeros años, 1477-1524*, València, Agencia Valenciana de Turismo, 2016.

NAVARRO ESPINACH, Germán; VILLANUEVA MORTE, Concepción, "Gil Sánchez Muñoz (1370-1447), el antipapa Clemente VIII. Documentación inédita de los archivos de Teruel", *Historia Medieval*, 15, 2006-2008, p. 239-254.

OLBRICH, Harald (Hrsg.), Meister E.S. In: *Lexikon der Kunst*, S. 20722, Digitale Bibliothek, Band 43, Directmedia, Berlin 2000, ISBN 3-89853-143-0 (Elektronische Ressource).

OLUCHA, Fernando, "Pedro Dorpa y los retablos de san Mateo, Vinarós y Burriana," *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, València, 1993, p. 399-403.

OÑATE OJEDA, Juan Ángel, *La catedral de València*. València, 2012.

ORDEIG, Margarita, *Constanza Hohenstaufen, emperatriz de Grecia*. València, 2001.

Ordenanzas para el gobierno y régimen del arte y gremio de maestros de obras de la ciudad de València, València: Imprenta de José García, 1762.

ORELLANA, Marcos Antonio, *Biografía Pictórica Valentina*, València: Ayuntamiento, 1967.

PALOU-SAMPOL, Joana Maria, "Pere de Guines". *L'Art Gòtic a Catalunya, Escultura I y II*, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 199-203.

PAPASTAVROU, Hélène, "Influences bizantines sur la peinture vénitienne du XIV E siècle". *Bizantium as Oecumene*. Athens, 2005.

PELLICER i ROCHER, Vicent; COMPANY i CLIMENT, Ximo. "La evolució constructiva i arquitectònica de l'església col·legiata de Santa María de Gandia" en *La seu-colegiata de Santa María de Gandía*. Gandía, 2002, Vol. I, p. 65-128.

PENALVA MARTÍNEZ, José, "Iconografía e iconología del escudo histórico de Orihuela. Estudio preliminar", *Cuadernos de Historia y Patrimonio Cultural del Bajo Segura,* 7, 2018, p. 57-70.

PÉREZ GARCÍA, Carmen, *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín*. València, Generalitat Valenciana, 2015.

PINGARRÓN-ESAIN, Fernando "El grupo ecuestre de San Martín en la parroquia valenciana de su nombre", *Ars Longa*, nº18, 2009, p. 91-107.

PINZELL, "Una pessa de museu" *Pel & Ploma*, 4, nº98, 1903 , p. 302-3, 308.

PONSICH, Pierre, *La cathédrale Saint Jean de Perpignan*, Etudes Roussillonnaises, Perpignan, 1953.

PUIG PUIG, Joan, "Escultores en Catí", *Boletín de la sociedad castellonense de Cultura* de 1943, volumen 18, p. 282-307.

RIBES TRAVER, Mª Estrella, *Los Anales de la Cartuja de Porta-Coeli*. Ediciones Alfonso el Magnánimo. València, 1998.

RIUS I SERRA, Josep, *Més documents sobre la cultura catalana medieval*, "Estudis Universitaris Catalans", núm. XIII, Barcelona 1928 (reeditado en "Miscelánea Mons. José Rius Serra", vol. I, Sant Cugat del Vallès 1965).

RODRIGO LIZONDO, Mateu, "La heráldica en la puerta de los Apóstoles de la catedral de València". *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV, 2013, p. 17-28.

RODRIGO PERTEGÁS, José, *Historia de la antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes y Desamparados de la venerada Imagen y de su capilla*, Juan Vives Mora, València, 1922.

ROMÁN GARRIDO, Rosenda María, " Las esculturas ligeras realizadas en papelón, esas grandes desconocidas. Desde el siglo xv en la corona de Aragón, València, España", *Mayurqa*, núm. 2 (2020) V època, p. 1-11.

RUBIÓ Y LLUCH, Antonio, *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval*. Institut d'Estudis Catalans. Institut històrico-arqueològic. 1908-1921.

RUIZ I QUESADA, Francesc; BORJA CORTIJO, Helios. "Énnec de Vallterra y el programa iconográfico de la capilla del Salvador de la catedral de Segorbe", *Retrotabulum*, nº15, 2015.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos; GARCÍA FLORES, Antonio, "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate" *Anales de Historia del Arte*, 2009, p. 43-76

SAGARRA i DE SISCAR, Ferrán de, *Sigilografía Catalana*, 5 vols. (1916-1931).

SALAS, Xavier de, "Escultores renacientes en el Levante español", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, p. 35-87.

SALICRÚ I LLUCH, Roser, "La coronació de Ferran d'Antequera. L'organització y els preparatius de la festa". *Anuario de Estudios Medievales*, 25/2 (1995), p. 699-707.

SALVADOR, Ferrán, *Capillas y casas gremiales*, València, 1922-23.

SÁNCHEZ ALMELA, Elena. "Nuevas aportaciones documentales a la historia medieval de la villa de San Mateo". *Centro de Estudios del Maestrazgo*, nº 5, Enero-Marzo, 1984, p. 57-66.

SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel, "Los retableros de Morella", *Boletín Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, 1943, p. 123-158.

SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de València*, València, 1909.

SANCHIS SIVERA, José, *La iglesia parroquial de Santo Tomás*, 1913.

SANCHÍS SIVERA, José "La esmaltería valenciana en la Edad Media". *Archivo de Arte Valenciano,* 1922, p. 3-50.

SANCHIS SIVERA, José, "La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia"; *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 3-29.

SANCHÍS SIVERA, José, *La orfebrería valenciana en la Edad Media*, Madrid, 1924.

SANCHIS SIVERA, José, "Maestro de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media" *Archivo de Arte Valenciano*, 1925, p. 27-52

SANCHIS SIVERA, José, "Pintores medievales valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 3-64

SARRIÓ, Francisca, *Aplicación de la tomografía computarizada médica para el análisis y estudio en escultura policromada en madera*, Tesis Doctoral, UPV, 2015.

SARRIÓ, Francisca, JUANES, David y FERRAZZA, Livio, "La imagen de San Miguel Arcángel del Ayuntamiento de València. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada", en *Escultura Ligera*, Ajuntament de València, 2017.

SARTHOU CARRERES, Carlos. *Provincia de Castellón*, *Geografía General del Reino de València*"; Barcelona, s.a..

SCHLICHT, Markus, "Rouen, façades du transept de la cathédrale", *Congrès Archéologique de France. Monuments de Rouen et Pays de Caux*, 2003, p. 183-198.

SCHLICHT, Markus, *La cathédrale de Rouen vers 1300 : Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge,* Société des antiquaires de Normandie, 2005.

SEGURA Y BARREDA, José, *Morella y sus Aldeas*. Morella, 1868.

SERRA, Amadeo, y MIQUEL, Matilde, "Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV", *Historia de la ciudad IV, Memoria urbana,* València, 2005, p. 89-111.

SERRA, Amadeo "El Portal de Serranos en los siglo XIV y XV", en Cervera, F., y Mileto, C. *Las torres de Serranos*, València, 2003, p. 11-26.

SERRA, Amadeo, "El fasto del palacio inacabado: La casa de la ciudad de València en los siglos XIV y XV" COACV, *Historia de la ciudad III*, 2004, p. 73-99.

SERRA DESFILIS, Amadeo; IZQUIERDO ARANDA, Teresa, "De bona fusta dolrada per mans de mestre. Techumbres policromadas en la arquitectura valenciana (siglos XIII-XV)", en BROUQUET, Sophie, GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Mercados de lujos, mercados del arte, el gusto de las élites mediterráneas siglos XV y XV*, València, 2015, p. 271-297.

SERRA VILARÓ, Juan, *El frontispicio de la catedral de Tarragona*, Diputación de Tarragona, 1960.

SERRANO SANZ, M., "Gil Morlanes, escultor del siglo xv y principios del xvi" *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos,* 37, 1917, p. 100-102.

SERVER SERVER, Blay Josep, "La visita del papa Benet XIII a València de 1414-1415: una aproximació a la seua memòria en la tradició historiogràfica valenciana", *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna,* núm. 9 / juny 2017 / p. 60-80

SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, "Técnicas y procesos de la escultura y la cantería medievales a través del monasterio de las Huelgas de Burgos". *Boletín del MAN*, t. 19. Madrid: Ministerio de Cultura. 2001.

SOBRINO GONZALEZ, Miguel, "Bocetos, huellas, procesos y modelos, Indicios materiales para el estudio de la técnica escultórica en piedra entre la Edad Media y la Moderna", en *Nicolau Chanterene e a prática escultórica no cotexto das artes do século XVI*, Lisboa, Octubre de 2018.

SOLER, Abel, *L'esplendor d'Oliva. Del honor dels Carròs al Comtat dels Centelles*, Oliva: Ajuntament d'Oliva, 2020.

SORIANO GONZALBO, Francisco, *La capilla-cárcel de san Vicente Mártir*. Ajuntament de València, València, 2000.

SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela; SORIANO GONZALO, Francisco José*, San Vicente Mártir y los lugares vicentinos en València*. Ajuntament de València, València, 2001.

TEIXIDOR, Vicente, *Capillas y sepulturas del real Convento de Predicadores de València*, manuscrito, 1775. Publicado por Acción Bibliográfica Valenciana, 1895.

TERÉS, Rosa, "Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona", *D'Art,* 1993, nº19, p. 65-83.

THÉNARD-DUVIVIER, Franck, *Images sculptées au seuil des cathédrales: Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIIIe-XIVe siècles)*. Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012.

TOLOSA, Luisa, *La capella Reial d'Alfons el Magnànim de València, Documentos*, València, 1996.

TOLOSA, Lluisa, "Cuentas de la capilla de Santa Ana de Xàtiva", *Catálogo Exposición, La Llum de les Imatges, Lux mundi, Xàtiva*, 2007, p. 150-153.

TORMO, Elías, *Levante*. Madrid, 1923.

TORMO, Elías, "Museo Diocesano," *Arte Español,* 7, 1923.

TORMO, Elías. "La catedral gótica de València", *Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. València, 1925, p. 1-37.

TRAMOYERES, Luís. "El arte funerario en el estilo ojival y del Renacimiento según los modelos conservados en el Museo", *Archivo de Arte Valenciano.* València, 1912, p. 15-23.

TRAMOYERES, Luís. *Catálogo Monumental de la provincia de Castellón* (1917), ahora consultable en http://biblioteca.cchs.csic.es/digitilización-tnt/index_interior_castellon-httml.

TRAMOYERES BLASCO, Luis "Los Artesonados de la antigua casa municipal de València, notas para la Historia de la escultura decorativa en España" en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 3, vol. 2 1917, p. 31-71.

TRAMOYERES, Luís, "La Arquitectura Gótica del Maestrazgo", *Archivo de Arte Valenciano,* 1919, p. 3-47.

VALERO, Joan, "Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino" *Anuario Arte*, 1999, Vol. XI, p. 59-76.

VALERO, Joan, "Pere Torregrosa, Pere Jalopa y la capilla de Santa Sever de la catedral de Barcelona", *Lambard*, 2010, p. 157-178.

VICIANA, Rafael Martín de, *Crónica de la Inclita y Coronada ciudad de València y su reino*. València, 1504.

VIDAL, Jacobo, "Pere Compte, mestre maior de la obra de la seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales* , 2005, p. 403-431.

VIDAL, Jacobo, "Una obra d'Antoni Queralt a cavall entre Lleida i Tortosa", *Urtx*, 2007, p. 125-155.

VIDAL FRANQUET, Jacobo. "La catedral tardo gótica de Tortosa", *1514, Arquitectos tardo góticos en la encrucijada,* (ed.) ALONSO RUIZ, Begoña; RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan, Sevilla, 2016, p. 137-150.

VV.AA., *Congrès de la Seu Vella de Lleida,* Lleida, 1991.

VV.AA., *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandía*, Amics de la Seo, Gandía, 2002.

VV.AA, *La Memoria daurada*, Cat. Exposición, 2003.

YEGUAS I GASSÓ, Joan,"L'Escultura de les trones". En MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan- Hilari, *Art a la catedral de Tortosa.* Tortosa, 2017, p. 39-52.

ZACARÉS, José María, *Memoria histórica y descriptiva de las casas Consistoriales de València*, Barcelona, 1856.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "Antiguo convento de Santo Domingo", Monumentos de la Comunidad Valenciana. Valencia, Arquitectura religiosa, València, 1995, p. 114-129.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *La capella reial d'Alfons el Magnànim*, València, 1997.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *Arquitectura Gótica Valenciana,* València, 2000.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "La iglesia arciprestal de Sant Mateu" *La Llum de les Imatges, Sant Mateu, 2005*, Generalitat Valenciana, València 2005, p. 95-123.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GIL SAURA, Yolanda, "La Iglesia Parroquial de Peñíscola", *La Llum de les Imatges, Sant Mateu, 2005,* p. 143-151

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte Arquitecto*, València, 2006.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Jaime I (1208-2008), Arquitectura Año Cero*. Generalitat Valenciana, València, 2008.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "Gótico y moderno. Consideraciones sobre el arte y la arquitectura en la edad del caballero Tirante el Blanco", *Joanot Martorell y el otoño de la caballería*, València, 2011, p. 73-87.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier. "Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Aragón entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos. Ábsides construidos, ábsides proyectados e ideales y ábsides sublimes". *Artigrama*, 29, 2014, p. 261-303.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; VILA FERRER, Salvador. "La capilla del santo Cáliz de la Cena del Señor. Antigua sala capitular de la catedral de València". *València Ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la catedral*. Ajuntament de València. Miguel NAVARRO SORNÍ (coordinador). València, 2014, p. 80-105.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Memorias Olvidadas I. Imágenes de la escultura gótica valenciana.* Generalitat Valenciana. València, 2015a.

ZARAGOZÁ, Arturo, "Los retratos esculpidos en el pilar este de la Arcada Nova de la catedral de València" *Retrotabulum, viatges a la bellesa. miscel.lania homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*. Barcelona, 2015b, p. 197-212.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *El taller de imágenes de piedra del siglo XIV de San Mateo (Castellón), Recomponiendo un mundo de fragmento,* Castellón, 2015c.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "Componiendo con vuelos, maclas e intersecciones en el episodio tardogótico valenciano", *Historia de la ciudad,* VII, València, 2015d.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARÍN SÁNCHEZ, Rafael, "El monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Valencia). Un laboratorio de técnicas de albañilería (s. XIV-XVI)", *Actas del IX Congreso Nacional de Historia de la construcción*, Madrid, 2015, p. 1793-1802.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, *Memòries oblidades II. Els palaus de la memòria,* València, 2016.

ZARAGOZA, Arturo; MARÍN, Rafael, "La escalera del coro de la iglesia arciprestal basílica de Santa María de Morella", *Artigrama*, núm. 31, 2016, p. 309-328.

ZARAGOZA, Arturo; MARÍN, Rafael, "El coro de la iglesia arciprestal basílica de Santa María de Morella", *Simposio Internacional Obra Congrua 1416,* 2017, p. 351-362.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "Una catedral, una escuela. La arquitectura y la escultura valenciana del cuatrocientos a través de los maestros Dalmau, Baldomar y Compte", *La catedral de València, Historia, Cultura y Patrimonio*. València, Real Academia de BB. AA. de San Carlos de València, 2018, p. 13-60.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "Genealogía del escudo de la Generalitat Valenciana; diseño, escultura y política" en *La veu del Regne*, Vol. 3, València, 2020, p. 227-248.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "Intercambios, invenciones y transferencias en la arquitectura gótica. Tres ejemplos valencianos", *Los vínculos del arte valenciano a lo largo de su historia. III,* Real Academia de BB. AA. de San Carlos de València, València, 2021a.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, "El taller de escultura de Pere Compte", *Geografías de la movilidad artística. València en época moderna*, Edición a cargo de Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Yolanda Gil Saura, *Cuadernos Ars Longa*, nº 10, 2021b, p. 11-38.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; MARTÍNEZ PÉREZ, Carlos. "El Techo de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de València, revisitado". En: *Historia de la Ciudad IX, Proyecto y Memoria*. València: Ajuntament de València, 2021, p. 59-78.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO Nº: 1

Mandato del rey Jaume II para que el maestro Pere Bonull cobre por sus trabajos en la iglesia de Santa María de Morella.

9 de septiembre de 1315

[O], perdut A: Arxiu Reial de Barcelona, Cancelleria, Reg. 353, fol. 158r. a:

Citado y parcialmente transcrito en ALANYÀ i ROIG, J., *Urbanisme i vida a la Morella Medieval (s. XIII – XV),* Ed. Ajuntament de Morella i Amics de Morella i Comarca, Benicarló, 2000, p. 102, nota 104.

Infans [Jacobus illustrissimi domini regis Aragonum primogenitus ac regnis et terris eiusdem procurator generalis], fidelibus suis juratis et probis hominibus Morelle, salutem et gratiam. Coram nostri constitutus presentia magister Petrus de Bono oculo conquerendo exposuit quod cum ipse promiserit vobis facere opus ecclesie Morellensis vosque super eo composueritis secum et promiseritis sibi dare ac solvere certas peccunie quantitates certis terminis atque temporibus eidem per vos ut asserit exsolvendis, vos tamen non attendentes ut dicitur compositionem premissam nec ipsam in aliquo observantes, ymmo violando eandem, renuistis atque differitis eidem quantitates solvere supradictas in suis terminis sive temporibus, prout sibi per vos promissum extitit et conventum. Quocirca, eodem magistro Petro nobis super hiis humiliter supplicante, vobis dicimus et mandamus expresse quatenus satisfaciatis sibi in quantitatibus in quibus sibi hac de causa tenemini et deinde observetis eidem in unoquoque termino convenientias sive pacta inter vos et eum inita super premissis, ipso tamen faciente et exequente opere supradicto, prout teneretur illud facere ac promisit, taliter in hiis vos habendo quod idem magister Petrus deinceps super hoc de vobis materiam non habeat conquerendi nec ipsum opporteat ad nos recurrere iterato. Datum Valentie · Vo · idus septembris anno predicto [anno Domini · Mo · CCCo · Xo · Vo.]
Bartolomeus de Canalibus mandato domini infantis facto per Petrum de Letone

DOCUMENTO Nº 2

El escultor Pere de Guines vende un huerto situado en Ruzafa (Valencia)

ARV, Notario: Arnaldo de Casesvelles, signatura: 2757

6 de octubre de 1344

Magister Petro de Guines lapicida et cives Valencie per etc vendo e concedo vobis Petro de Cruilles sartori et vicino eiusdam civitatis presenti et vestris quedam ortum meum que habeo et posideo in termino de Ruçafa orta Valencie juxta fosarium judeorum qui tenemur sub directo dominio Capellanie institute in ecclesia monasterio Sancti Juliani (…)

Testes Bernadus Meseguer (roto) et Bernardus Gaço scriptor

DOCUMENTO Nº 3

Pere de Montcada, deán y vicario del obispo de Lleida, conjuntamente con el cabildo, concede licencia a Bartomeu de Robio, maestro de la catedral, para que se ausente durante dos meses y viaje a Valencia

Lérida, Archivo Capitular, manuales del notario Muntañola, Ms 1365-1371, fol. 9 vº

1365, agosto, 23

Publicado por Francesca Español, *El escultor Bartomeu de Robbio y Lleida*, Universidad de Lleida, 1995, p. 191

Licentia absentandi magistri operis

Die XXIII mensis augusti anno predicti honorabili ac prudentes viri domini nobilis Petri de Montecatheno decanus et vicarius domini Episcopi supra dicti et alii domini capitulantes proximum nominati dederint licentia magistro Bartholomeo de Robione magistro operis sedis ilerdensis quod hinc ad duos menses continue subsequentes posit se ausentare ab civitatem Ylerden versus civitatem Valentie quo dixitur se iterum et etc

DOCUMENTO Nº: 4

Entrega de limosna a Aloy de Mombray escultor, presente en la ciudad de Valencia

AHN, Códice 95B, Llibre del Almoiner, fol. 21rº
Citado por Agustí Altisent, 1969, *L'almoina real a la corte de Pere el Cerimonios*, Scriptorum Populeti, nº 2, p. LXXXXI y p. 115

1382, febrero, 29

Doni Aloy, mestre d'imayes de València, per manament del señor rey a mi fet, ab albarà sagellat ab son anel, datum en València a XIX de febrero del any MCCCLXXXII, los quals lo dit señor li manà dar per sosteniment de sa vida, segons que pus largament se contén en l'albarà que cobre CX sous bar.

DOCUMENTO Nº 5

Capitulaciones para la realización de una nueva sillería del coro de la catedral de Valencia

ACV, 3509, Bononato Monar,

24 de octubre de 1384

Aquestes son les coses que vol fer en Pere Orriols tresorer del senyor Marques de Villena qui enten fer e obrar lo cor de la seu de València ab la cadira episcopal

Primerament ell farà lo dit cor de fusta de noguer e teronga en aquella manera quel senyor bisbe e capitol es tengut ques deia fer segons empero la mostra la qual ne tendrà una lo dit tresorer e l'altra lo notari del capítol qui rebrà lo present contracte. E ell dit tresorer es prest de dar cinch milia florins de Aragó a fer e complir la dita obra e si més costarà que farà compliment de ço del seu e si res hi sobrerà, feyta per ell dit tresorer la obra, que alló sia tornat e romagua a ell qui se obligue de fer aquell que tendrà dues arcades donantli lloch en que pugue asentar les cadires e lo dit cor.
Item que lo dit tresorer s'obligue que d'aci a mig any començarà e donarà fusta de noguer e de taronga per a fer obrar lo dit cor axí ques puxa acabar perfeytament dins V anys primer seguents contadors del jorn que lo cor se deu començar e de present que de taula de cambiador be, segura e bons dos mercaders plans los quals se obliguen de respondre de dos milia florins de Aragó a obs de la dita obra per ell tresorer o qui ell volrà distribuidors e mestrants ells cambiadors o mercaders que haian parts aquells dos milia florins a obs de la dita obra a ell tresorer o aquell començarà fer aquella obra, los cambiadors o mercaders sian e romanguen soles de la obligació que haurà feta.
Item que ell dit tresorer qui fa lo dit cor no sie tengut de fer mudar lo portal de pedra de aquell ni altra cosa de pedra sino solament les cadires e cor tot damunt de fusta sobredita e compliment de clavo
Item lo desus dit tresorer se per fer e de present se obligue de dotar e construhir en la dita seus dotze aniversaris especials de sexanta sous cascun aniversari los quals demana que sian feyts per los dotze meses del any en cascun mes un aniversari sobre la seua sepultura après mort sua
Item los desus dit tresorer se per fer de dar per a la obra del campanar o de la seu ultra de la obra desus dita quatrecents florins de aragó ço es, a saber, dins quatre anys primer vinents cent florins cascun any, dels quals pach a nadal primer vinent cent florins e axí d'aquí avant los altres anys en cascuna festa de nadal
Item al desus dit tresorer plau que el cor vell qui a present es en la dita seu sia per a la obra de la dita seu e que daquell lo dit senyor bisbe e capitol puxen fer a totes lurs voluntats a profit de la obra de madona Santa Maria
Item lo desus dit tresorer demana que li sia dada sepultura per a ell tansolament davant lo feristol on cantaran los clergues en lo dit cor la qual sepultura sia plana en manera que no faça embarch en lo dit cor e que en la dita sepultura puixa metre una pedra plana ab sos senyals o en aquella manera que a ell ben vist serà
Item lo desus dit tresorer demana que puix que ell fa o enten a fer lo dit cor be e notablemente segons que a tal seu com aquesta se pertany e damunt es dit e expresat que ell puxa fer en lo dit cor, sos senyals en aquells lochs quel dit senyor bisbe e capitol entenguen que es deguen
Item que lo dit tresorer obligue a les desus dites coses tots sos bens generalment presents e esdevenidors en e per totes les sobredits coses e cascuna de aquelles en aquesta merna que totes los dits bens puxen esser venuts a persones legues e lo preu o preus de aquells meses en la obra e construcció del dit cor, aniversaris e totes altres coses desus dites
Item que lo dit tresorer faça fer quatre cadires dues per a damunt e dues per a davall ben obrades segons la mostra que ha ensenyada e de la qual mostra ne tendrà ell dit tresorer una e altra lo notari del capitols segons desus e si aquells cadires fetes e acabades segons la dita mostra plaen al dit senyor bisbe e capitol que segons aquelles sien les altres de tot lo cor

Et super ipsis capitulis…

Testes Bernardo de Oriola, Arnaldo Pamplona et Johane Pascasi presbiteriis in dicta sedis eclesia beneficiatis et Johanes Vives fusterio dicte civitatis ad ea vocatis specialiter et rogatis

DOCUMENTO Nº 6

Solicitud a Guillem de Solivella, para que se desplazara a Valencia a construir el portal del trascoro de la catedral y propuesta de nombramiento de maestro de la catedral de Valencia.

ACV, 3543, Negocios Comunes, fol. 19,

año 1397

(…) atendentes hoc unum Egidius de Montalbanum in diebus ultimis vite sue voluisse et ordinasse op. de bonis suis fiet construere et operaret quoddam notabilem et pulcrum portale choro sedis Valencie supradicte dictum chor de nostri domini capituli precedenter beneplacito voluntate attendentes et aliquis tractamus inter dominum Egidius et alios loco nos a Guillem Solivella magistrum operis sedis Ylerdensis super fiendo construendo opere supradicto jam dicto et pressise nodimus tem ad concordiam devenise cupientes igita ut operus portalis predicte ad effectum perveniat conscupitum et voluntati fiat prefati dominum Eigidi hac predicte scienter et gratis unanimes et concordes et nemine discrepante ratificamus et aprobamus…
afirmandum, eligendum et constituendum Guillem Solivella magistri operis sedis Valencie ad salarium ut pensione magistro operis dicte sedis dare … asignandum sub illis partibus condicionibus et securitatibus de quibus vobis fueri bene visum per hiis bona et jura operis dicte sedis Valencia eclesia obligandum…

DOCUMENTO Nº 7

Ápoca a Francisco Tosquella por un púlpito para la iglesia de Santo Tomás de Valencia

ACCV, 27265, Domenec Salvador

23 de diciembre de 1399

Franciscus Tosquella fusterius civis Valencie fiat apocha a Thome Loger et Petro de Pina notarius ut operaris anno presenti operis ecclesie Sancti Thomee de XX florenorum auri restantes ad solvendus ex illis triginta florenorum precio operi predicatorum novum dicte ecclesie quam haut per manus Johannis de la Mata regens claveria dicte parrochie discreto Berthomeu Çaera notari clavario dicte parroquia Actum Valencie
Testes Bartholomeus Sanç et Johannes Alvaro manyanus vecini dicte civitatis

DOCUMENTO Nº 8

Nombramiento de un procurador por parte del escultor francés Raimundo Fermi

ARV, Guillem Mir, 2650, 22 rº, Valencia

12 de agosto de 1406

Raymundus Fermi imaginarius civis Carcasone Regni Francie constituo e ordeno procuratorem a Petrus Matzer notario cives civitatis Valencie presenti et acceptandi
Quod est actum Valencie, Testes Guillermis Colar notario et Petrus Jacques magister operis ville Valencie cives

DOCUMENTO Nº: 9

Voluntad de realización de una capilla en la Seo de Xàtiva por parte de Martí Ximénez d'Orís, caballero y señor del lugar de Cotes y Bicorp. Extracto de su testamento

ACCV, Pere Clariana, año 1408

3 de febrero de 1408

"(…) Elegesch la mia sepultura en lo cimenteri de la eclesia major de la ciutat de ~~Valencia,~~ Xàtiva en la capella aquí construhida sots invocació de Sant Andrés de la que es patró lo señor bisbe de València, la qual sepultura se faça ab consentiment del dit señor bisbe que ara és ho d'allí avant en lo temps de la mia mort será, e vull e man que si lo dit señor hi haurá prestat son asentiment que la dita capella sia obrada en aquesta forma: ço es que hi sia feyt son portal ab sos bells florejaments de pedra picada e que en mig del dit arch sia feta la ymatge de la Verge Maria e cascuna part sia feyt de pedra picada un angel, ço es lo hu la ymatge de Sent Miquel e l'altre de Sent Rafael e instituheix en la dita capella hun benifet (…)
Si per algún impediment les dites coses no podien ser enseguides en los dits casos o qualsevol de aquells revoque les dites coses e elegesch la mia sepultura en lo monestir de Sent Agustí de la ciutat de València en la capella de Santa Maria de Gracia e vull e man e les dites coses venits o qualsevol de aquelles que sia construhida dins la dita capella de Santa Maria de Gracia huna capella a la part dreta axi com entren en la dita capella per lo portal que ve deves la plaça dels alls en la qual partida ha un arch hon a vegades hi es miga cortina hon les velles tenen novenes e vull que per tal que bella capella hi sia edificada a honor e gloria de Nostre Senyor déu e de la sua gloriosa mare e hi sia feyt un bell retaule de Santa Maria de Misericordia e sia pres del ort que está devés la dita capella tant que bella capella sia construhida e lo portal de aquella sia endret lo dit arch de part de dins e de front hon lo dit retaule estará sia muntat de paret a cascuna part sia paredat de pedra picada en tal estat que les gents a cascuna part puxen veure lo cos de Jesu Christ e d'alli amunt sia rexat de rexes de ferres e les portes de dita capella (roto)…"

DOCUMENTO Nº: 10

Pago a Francesc Sanz por el viaje a Aragón para ver retablos

ACV, Tesorería, 1291

Año 1407

Doni an Francesc Sanç mestre de obra de talla, que anà al monestir de pedra en Aragó per a veure la manera com se clou lo retaule de dit monestir e lo de Çaragoça on anà per altres fets seus e convé que aquell pasas per lo dit monestir(…)

DOCUMENTO Nº: 11

Pago a Francesc Sanz por el retablo de piedra de la iglesia de Santa Catalina de Valencia

ARV; Francisco Monzó, 1555

19 de marzo de 1410

Noverint universo etc ego Franciscus Sança smaginator cives Valencie de vos Petro Casset operario operis Sancte Caterine Valencie presentis vestris que dedistis et solvistis michi a vobis habui recepi numerando mee omni voluntati omnes illos triginta quator florenorum auris aragonum pro quibus eodem precio nobis ad opus retabuli dicte ecclesie operandi (Santa Catalina) que feu quatro pecios lapidum embotides storiarum Resurrectionis, Sancte Marie Magdalene, Ascensionis Jesu Christi et Sancti Spiritus Missionis… et quia hec est rei veritas
Testes huius rei sunt Franciscus Mancosa et Franciscus Lobet cives Valencie

DOCUMENTO Nº: 12

Pago a Pere Balaguer y a Francesc Sanz por un predicador para la iglesia de Santa Catalina de Valencia

ARV, Vicent Çaera, 2412

18 de abril de 1411

Petrus Balaguer piquerius et Franciscus Sanç ymaginaire vicini Valencie scieter et gratis simul et confitemur et in veritate recognoscimus vobis Jacobo Trilles mercatori civis dicte civitatis et operario et clavario fabrice ecclesie parrochialis Sancte Caterine dicti civitate presenti et vestris de ex illis quadraginta quinque florinoris auri comune Aragone quas nos dare et solvere teneamini novo manufacturam cuisdam predicatoris que fecimus in dicta eclesia Beate Caterine dedistis et solvistis nobis a voluntate realiter numerando quatuordecim lliuras quindecim solidos regalium Valencie etc renunciandum scienter excepcionis pecunies predicte non numerate a vos nos habite etc in testimonium etc Actum Valencie
Testes discretus Geraldo Frigola notario et Petrum Bataller sedis Valencie

DOCUMENTO Nº: 13

Capitulación capilla de San Juan Bautista de la catedral de Valencia con Pere Torregrosa
Publicada parcialmente por José Sanchis Sivera, "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 3-29, transcripción revisada y completada

ACV, notario: Luis Ferrer, 3676

18 de diciembre de 1414

En nom de nostre Senyor Deu e de la sua mare Verge Maria, entre los honorables mossen Pere d'Artes, canonge e paborde de la Seu de Valencia de una part e en Pere Torregrosa, maestre de obra e de ymageria de la altra part sobre la obra de la capella de Sent Johan Batista en la dita seu, la qual deu fer lo dit en Pere Torregrosa, son concordats los capitols seguents:

Primerament que lo dit en Pere Torregrosa sia tengut fer e fará una capella bella e notable, en lo loch de la capella de Sent Johan Batiste, dins la seu de la altitut, amplea e forma de la de Santa Anna en la dita seu, axí en cruers com en pinacles e ab tantes ymagens e una més de la ystoria empero que lo dit paborde li designará, sos entrepeus e tabernacles, tan bons com aquells o mellors e en lo damunt fer lo crucifixi ab les ymagens que lo paborde li dirá.
Item, los pilars se haien a començar de peu, a vestir de bassa e sotsbassa o vasa e sotsvassa.
Item, en los pilars se ordenen moladures de bona art, segons les obres en que han a respondre damunt.
Item lo formament clar haja un membre redon a les species majors e a les altres species segons será ben vist e de bona art.
Item en lo formament orb que y faça un xamfront ab les cornetes revelades.
Item tots los pinacles sien revestits de crestes e cascuna cresta sia de fulla y miga. Item que los pinacles haien a pujar tant, que lo nun davall l'espich haja pujar tant que haja concordar ab la claraboya e les filloles hajen de pujar tant com los pinacles.
Item, los pilars hajen pujar tant com los pinacles e sien en lur amortiment revestits de crestes ab fulla d'aygua.
Item sien fetes claravoyes que la moladura sia la stella ab cornetes revelades e damunt en archets revelats.
Item los pendents de la capella sien fets de rajola ab algeps, segons se pertany ab son reparament.
Item lo ferre e plom qui serán obs en la capella se atura lo paborde a son carrech, per tal come ell no enten planyer de metre ni mes que, per tal que la obra sia pus legada.
Item que lo dit maestre sia tengut donar la dita capella acabada, obrada e posada tota blanca en son lloch dins un any e mig comptador del primer dia de giner prop vinent anant sots pena de doscents florins stant lo pacte en la forma etc.
Item que per tota la obra de la dita capella, ço es pedra e port de aquella, jornals, rajolas, cals algeps, bastiments e altres qualsevols coses necesaries a aquella exceptat ferre e plom, mosen lo paborde sia tengut e donar e pagar al dit mestre nou milia cinch cents sous reals de Valencia en aquesta forma, ço es de present quatre milia sous, e mitat obra tres milia sous e los restants dos mil cinch cents acabada e signada a cost e messió del dit mestre la dita obra segons es dit damunt.
Havent empero la dita capella de Santa Ana per special mostra e forma segons encara que per defalliment dels dits capitols se haja mes a fer e li sia tengut de fer

Los quals capitols lests e publicats per mi notario en presencia e audiencia de les partes e dels testimonis desus escrits tant tost los dits mosen Pere d'Artes e en Pere Torregrosa firmaren lo acte e quells a les coses de aquells contengudes singula singulis reperendo. E lo dit en Pere Torregrosa promet fer la dita obra en la forma e manera que dita es e aquella acabar posar e finir dint lo dit temps e per pagar la pena de CC florins si comensa será obliga tots sos bens. E lo dit mosen Pere d'Artes a fer lo pagament dels dits VIIII D sous en los terminis damunt dits, axi se obliguen tots sos bens etc. No res menys lo dit en Pere Torregrosa per major seguretat de aço que deu fer dona ferma e principal obligat lo honrat e discret en Benet Gil notari ciutadà de Valencia present, la qual fermança e principal obligació lo dit en Benet Gil per si feu de bon grat e per aquella ensemps ab lo dit en Pere Torregrosa e senyaladament e per lo tot obliga tots sos bens etc, renunciant als bens de partida com nova e vella promitto, etc e als furs de Valencia etc
Presents Pere Figuerola canonge de la Seu e Berthomeu Antoli rector de Canet del Bisbat de València e en Johan de Renys e en Berthomeu Rivost maestres de obra e ymaginaires

DOCUMENTO Nº 14

Capitulaciones para la obra del trascoro de la catedral de Valencia

ACV, notario: Luis Ferrer, sig: 3677

21 de junio de 1415

Primerament que el dit mestre faça un portal bell e notable de pedra de alabast blanch de Besalu en lo front e entrada del dit chor axí que lo dit portal se fabrique e faça al mig del dit enfront que haia de amplaria (en blanco) e de altaria (en blanco) ço es fins als pilars de cascun costat sien fets les istories desus declarades
Item que a cascun costat del dit portal fins als pilars haurà tres espays pujants de les vases fins als pinacols e haurà dita obra del levament de terra fins als dits pinacols inclusivament XXVII palms així que primerament les vases ab un taula plana que pujarà cinch palms e apres al mig fins als pinacols haurà istories doblades una damunt l'altra de imaginaria ab concordances de la ley nova ab la vella segons que ja lo dit portal ab la obra e ymagineria ques deu per a cascun costat fins als dits pilars ab filloles e boaments, obra de maçoneria que es en los espays a mitja talla, pinacols, rampans e la ymatge de la Verge Maria sobre lo dit portal ab un tabernacle desus es ja deboxat e pintat en un gran pergamí, la qual obra deu concordar en tot ab la dita mostra salvo que en la obra de talla deu esser feta netament segons se pertany de bon mestre com en la dita mostra no sia perfetament acabada, la qual mostra signada de mà de notari romandrà en la sacristia per memorial
Item que la dita obra en totes ses parts sia bona, bella e notable ben enlevada axi com se pertany a la seu e que en fer aquella lo dit maestre haia bones e aptes maestres e sufficients per a la obra. E si sobre açó havia alguna questió o dupte entre les parts haien star a dit Berthomeu Coscolla argenter e dit Pere Balaguer maestres de obra elets concordantment per les parts
Item que tota la pedra que serà nova a la dita obra haurà lo dit capítol axí que la faça tallar, portar e posar a sa despesa dins la ciutat de València e en aquelles lochs que sea concordat ques obre, e que d'aquí avant lo dit mestre faça la dita obra a sa despesa fins sia tota posada e acabada blancha segons la forma de la mostra e ja desus es dit

Item que si mestre farà, posarà e acabarà la dita obra axí com dit es e en la manera ques te en la dita mostra dins tres anys comptadors aprés que tota la pedra de la dita obra sea portada en la dita ciutat de València
Item que lo dit mestre per fer posar e acabar la dita obra be e notablemente segons dit es e axí com és deboxat en la dita mostra e desus és dit haurà per totes coses deset milia lliures reals de València los quals sia tengut lo capítol pagar en aquesta manera
Primeramente quel dit capítol do tantost al dit mestre dos milia per rahó de tallar motles que hauran menester per obrar la dita obra e quel dit mestre do finança dels dits dos milia
Item quel dit mestre obrarà de una part vases e taules e tres ystories ab mig portal que es lo terç de la obra e que açò acabat lo dit capitol serà tengut donar al dit mestre quinze mil
Item quel dit maestre obrarà la segona part de la dita obra per la forma e manera contenguda en lo proxim capítol per ço al dit capítol fos tengut donar al dit maestre acabada la dita obra altres quatre milia
Item quel dit maestre acabada la terça part de la dita obra ço es que fets les tres ystories sobiranes ab sos pinacols sien donats al dit mestre tres mil cinchcents e feta les altres restants tres ystories de la altra part ab sos pinacols haia los restants tres mil cinchcents que serà compliment de paga dels dits XVII mil
Item que lo dit mestre sia tengut de fer la dita obra be e acabadament segons la forma e manera que està contenguda a coneguda dels dits maestres elets per lo dit capítol e mestre e que si lo dit mestre no complirà en lo temps a ell donat dels dits tres anys que serà encorregut en pena de cinch mil sous aplicadors a la obra de la dita seu, no res menys sia tengut a tots danys, messions e despeses que convendrà sostenir e axí per no fer la obra tal com se deu y segons forma dels dits capítols com en no fer aquella dins del dit temps com en altra e lo dit mestre obliga sos bens per la dita pena a pagar cas que fos caygut pero a que si lo dit mestre havia malaltia o altre just impediment en lo dit temps que lo dit mestre no sia tengut a la dita part per no acabar la dita obra dins lo dit temps e si lo dit mestre moria dins lo temps que sia coneguda la obra per ell feta a stimació dels damunt dits eletys
Item que el capitol pach los dits XVII mil en nom de la almoyna e de la fàbrica de la seu e axi que l'almoyna hi pach fins en XVI mil ço que sia vist en poder de aquella de bens de mosen Gil Sanchez de Montalba canonge de la dita seu e lo restant a compliment de bens de la fàbrica de la dita seu axi que si no pagas sia tengut a dans e mesions…
Quibus quidem capitulis…
Testes Berengarius Carbonell ebdomadarius et Bernardus sucretor sedis Valencie

DOCUMENTO Nº: 15

Encargo de la realización de dos ángeles al escultor Domingo Mínguez

ACCV, Pere Ferrandis, 26972

17 de abril de 1422

Dominicus Mínguez ymaginaire civis Valencie gratis et ex certa sciencia loco me e operas meas vos Bartholome Mironi presenti et acceptanti ad duos angelos operandum seu fabricandum stature seu longitudinis quatuor palmorum similis duobus angelis qui existunt in capella gloriose Virginis

Marie in dictis civis albis deperto (sic) qui per me sunt facturi stablent pedester (sic) Et hoc faciam et facere promitto hunc ad festum Sancti Johannis mensis junii proxime venturi precio sive mercede XV florenorum auri de Aragonia quos solvere teneamini in hunc modum videlicet X florenorum in festo ad festum pentecostes proxime venturi et restants quinque florenorum hunc ad festum sancti Johannis mensis junii inde sequitur opere dictorum angelorum perfecto. Et sic promitto hec vobis attendere e complere obligando vobis omnia bona mea. Et ego dictus Bartolomeo Miro acceptants predicta promitto vobis dicto Dominico Minguez dare et solvere predictos XV florenorum in dictis terminis sive solucionibus omni mora post posita sub obligando ómnium bonorum meorum Actum Valencie etc
Testes discretus Petro Navarro presbiter et Johannes Lopiz mercator

DOCUMENTO Nº: 16

Paralización de la obra del trascoro de la catedral de Valencia

ACV, sig : 3546, notario : Jaime Pastor

28 de febrero de 1424.

(…) com segons forma de capitols fets e concordats en poder del honrat en Lois Ferrer notari de València sots calendari de XXI juny 1415 entre los honorables senyors del capítol de la Seu de València de una part e en Jacme Esteve mestre de la obra del portal del chor de la dita seu lo qual aquí es fabricat de pedra de alabast de la part altra, lo dit mestre entre altres moltes coses fos tengut y obligat de fer la obra del portal en totes ses partes bona, bella e notable e ben levada axí com pertany a la dita seu e que en fer aquella fos tengut de haver bons e aptes maestres e sufficients a la obra, e sobre aquella havia alguna questió o dubte entre les dites parts haguessen a estar a dit en Berthomeu Coscolla argenter e den Pere Balaguer maestre de obras elets concordantment per aquelles parts. E en après als dits senyors del capítol sia stat vist la dita obra en algunes sues parts personalment en la volta, volsors e angels fets al portal del dit chor esser notablement defallents segons forma de capitols. E huy dia dilluns a XXVIII del mes de febrer del any MCCCCXXIIII los dits senyors del capitol de una part e lo dit en Jaume Esteve de la part altra en presència e audiencia del dit en Bertomeu Coscolla e en Pere Balaguer jutges desus elets havem debatut e rahonat molt longament sobre la defalença de la dita obra e en la fi del raonament com fosen discordes cascuna part requerits als dits en Bertomeu Coscolla e Pere Balaguer que sobre lo dit debat o dupte diguesen e declarasen lur parer segons lo poder a ells atribuit en los dits capitols desus dits. Per ço, los dits en Bertomeu Coscolla e en Pere Balaguer haut accord e delliberació entre si una e moltes vegades segons digueren concordantment per la requesta desus dita e digueren e declararen presents les dites partides que los dits portal, volsors e angels son en tant defallents e diformes que la obra que fer devia que de necesitat convenia e convé aquell portal tant quant es la volta ab los dits volsors e angels del tot remoure e levar de la dita obra e aquell deure esser tornat en millor forma e manera segons pertany a obra de la dita seu e axí mateix en algunes parts del entaulament fa adobar alguns fullatges e altres coses segons la evidència del fet mostrarà dels quals dit e declaració los senyors del capítol registren eser fet acte publich per mi notari desus escrit fonch fet lo dia de huy dins la casa del capítol de la dita seu. Presents testimonis los honrats Albert Frexinet e Jacme Dalmau presents e en Dionis Cervera notari de València

DOCUMENTO Nº 17

Gastos relacionados con el incendio de la Sala del Consell de la casa de la ciudad de Valencia

AMV, Claveria comuna O-8

12 de abril de 1424

Pose en data cent dotze lliures, XV sous, VII diners reals als quals munten les despeses per mi de manament e ordinació del honorables jurats fets per raó del cremament que es estat fet pochs dies son passats de la sala del consell de la dita ciutat. Es saber en salari d'aquells qui dia e nit treballaren en apagar lo foch de la dita sala, d'aquells qui lançaren la terra la qual era dins aquella en la carrera e en lo port e tiratge de la dita terra a coll de besties a la rambla e en altres parts, en salari d'aquells qui devallaren les bigues cremades e enderrocaren les partes de la dita sala, en salari d'aquells qui en la nit seguent del dit foch vetlaren en la dita sala per veure si foch era romas en algún cap de biga engastada en paret que no pogues fer dañ, en salari d'aquells qui guardaren en la casa de la deputació per causa de les scriptures, furs, privilegis e altres actes de la dita ciutat, los quals eren estats dins aquella meses e conservats tro que foren tornats en la scrivania de la sala e lla hon devien estar, en cost e despeses de fusta per fer dosser e banchs per a la cambra quis appellava de consell secret en la qual se havia tenir, es te huy en dia consell quant es ops, en cost de cals e arena, per lançar lo trespol lo qual es estat mes en la cuberta insana de la dita sala cremada per conservar la dita cuberta e les caps que son desus aquella, en pagament d'algunes coses les quals en la nit del foch foren preses e furtades les quals eren estades manlevades e en moltes altres despeses segons que de les dites coses per mi es estat donat compte per menut (…)

DOCUMENTO Nº 18

Compra de madera para hacer un porche provisional para la sala del Consell de la casa de la ciudad

AMV, Claveria comuna O-8

10 de junio de 1424

Item pagui an Nicholau Patrarca, mercader veneciá set lliures tres sous reals, les quals de manament e ordinació dels honorables jurats li he pagades per compra que de aquell fon feta de XXII fusts larchs a raó de VI sous VI diners lo fust per obs del bastiment fahedor en la obra del porche quis deu fer de present en la sala del consell de la dita ciutat la qual sala pochs dies son pasats fon cremada com lo honorable consell de la dita ciutat celebrat en aquella a xv del mes d'octubre del any propassat MCCCCXXIII haja provehit en lo cas dara lo dit porche eser fet com de present no y havia fusta convinent a reedificar e tornar la cuberta de la dita sala en entretant fera defensió a les aygues pluvials e estalvi en apres a la obra fahedora de la cuberta de la sala desus dita,

DOCUMENTO Nº 19

Capitulación para la obra de la Sala del Consell de la casa de la ciudad de Valencia con Joan del Poyo

Transcripción realizada por Tramoyeres, Luis "Los Artesonados de la antigua casa municipal de Valencia, notas para la Historia de la escultura decorativa en España" en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 3, vol. 2 (1917 y revisada)

AMV, protocolo Antoni Pascual, 24-1

20 de febrero de 1427

Dicta die jovis XX februari ano a nativitate Domini MCCCCXXVII

Omnes jurati, presenti Petrum de Lecha ex una parte et Johannes del Poyo ex altra, firmarunt capitula sequencia:

Capítols en quina forma se pot cobrir la Sala del Consell

Primerament se meta una copada grossa que haia un forch d'alt i un palm d'ample e sia obrada de talla e correga tota al darredor de la casa

Item damunt la copada binguen los capçals menors e sien guarnits de entaulaments tot al darredor, lo qual entaulament haia tres dits de gros e sia tan ample com lo capçal

Item que damunt los capçals e entaulament correga una copada buydada que haia mig palm de gros e un forch de ample e que revista los capçals e los entaulaments to al darredor

Item que damunt la copada binguen los capsals maiors e sien guarnits tots de entaulament al darredor e haia lo dit entaulament tres dits de gros e de ample tant com lo dit capçal e damunt lo capçal vinga una copada que haia mig palm de gros e un forch de ample e sia buydada e revista lo dit capçal e entaulament tot al derredor

Ítem que damunt la dita copada e capçals vinga la jacena e que sia guarnida total al darredor de sos entaulaments e damunt les jasenes e entaulaments correga una copada de talla que sia un palm e pus prima que la pus baxa en que correga tota la obra

Item que en la cuberta se haien a metre sis jacenes e dues miges per parederes e que sien forrades de taulam bo e gros en guisa que les sis jasenes romanguen en tres palms de cayguda e dos palms e mig de lom e les parederes tres palms d'alt e hun palm e hun quart de gros o de lom

Item que sobre les dites jacenes o tirants, sien meses copades grosses que haien hun forch d'alt e hun palm de ample, obrades de talla tals com la primera en que deu seure tota la obra

Item que damunt les dites copades e tirants se haien a metre huit bigues o tants com mester ni haia e que cascuna biga haia un palm e dos dits de gros e un palm d'alt e haia de biga a biga tres palms o tant com se porà compartir que les jaldetes vinguen e stigen de cayre de dau e sien embotgades totes al darredor damunt les jasenes o copades de botgets ab lo senyal de la ciutat

Item que damunt les bigues sia compartit a III jaldetes cascun espay de jacena a jacena e llà on vendrà lo cayre de les jaldetes, correguen dues taules de ample de dos palms o de tant com se porà comportar a compartiment de les jaldetes e que haien una mà de gros e tinga en cascun cantell una copada buydada e que la copada correga damunt lo cantell de les bigues que farà lo cayres de la jaldeta quadrat

Item que damunt la jaldeta vinga una taula de tres dits de gros que faça coberta a la jaldeta per ço que en la taula se puixa obrar e deboixar en cascuna jaldeta un bestiò o que si meta e se pose hun bestió o babuy de talla
Item que damunt les cubertes de les jaldetes se haia forrar de taules o de costers tota la cuberta per igual per ço que defena que la terra no alter la pintura
Item que damunt lo forrament se haia enterrar e pahimentar de rajola esmolada e perfilada, donant tot lo pertret e creus la ciutat, ço es lo ques deu metre e romandre en la dita obra. E que a tot lo dit pertret e claus e a la pintura e obra de talla se haia a preparar la dita ciutat, Empero quel enuteniçament de la fusta sia a carrech del dit en Joan del Poyo

Item que el dit en Joan de Poyo haia a carrech de totos los treballs e del sarreus necesaris als treballs e de messió, loguers e salaris axí del com de tota la companya que será mester en la dita obra per obrar e acabar tota la fusta que necesaria hi será. E de fer e posar tota la dita cuberta en la sala e paumentar aquella tro abacada de tots punts. Exceptants pertrets ques haien a metre e romandre en la obra e clavo e obra de talla, ço es la copada devall que ha de esser de talla en que deu seure tota la dita obra. Ítem exceptats los capsals dels tirants chics e grans e migs capsals que serán XXXII tant com tacha his esguarda la obra de talla. Item exceptades les copades de talla que han de avenir entre els tirants e lo bigam. Item exceptats tots los senyals de Valencia e timbres que han esser sobreposats de talla. Item exceptats los bestions o baboins ques meten en les jaldetes de la dita cuberta
Item quel dit en Joan del Poyo sia tengut donar acabada la dita cuberta de tots punts d'ací al jorn de la Asensió. E que a acço se obligue lo dit en Joan del Poyo ab pena de cc florins de sos propis bens pagadora e pplaicadora al comu dela ciutat
Ítem que la dita ciutat per todos los dits treballs, salaris e messions li done e li sia tenguda donar cinchsents florins d'or valents cinch milia cinchsents solidos reals de Valencia e no pus
Testes venerabiles Barsella, Bernardus Vidal, Paschasius Gallart et Anthonius Miguel Notarius

DOCUMENTO Nº 20

Capitulación para la obra de la Sala del Consell de la casa de la ciudad de Valencia con Andreu Çanon y Joan Lobet

Transcripción parcial realizada por Tramoyeres, Luis "Los Artesonados de la antigua casa municipal de Valencia, notas para la Historia de la escultura decorativa en España" en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 3, vol. 2 (1917 y revisada)
AMV, protocolo Antoni Pascual, 24-1

12 de marzo de 1427

Die mercurii XII dicti mensis

Capítols fets e fermats entre los honorables jurats e sindich de la ciutat de València de una part e n'Andreu Çanon e en Johan Lobet imaginayres de la part altra, sobre lo fet dels entretallaments dels capçals axí grans com xichs los quals se han de a posar en la obra de la cuberta de la sala de la dita ciutat

Primerament, los dits N'Andreu Çanon e en Johan Lobet prometen es obliguen als dits honorables jurats fer e entretallar trentados capçals, los setze grans, los altres setze chichs, ço es cascuns dells huyt grans e huyt chichs, los grans ab figures de angells que tinguen lo senyal de la dita ciutat, ço es Real e Corona fets a cayró. E los VIII altres grans tinguen lo dit senyal posat en forma de tarja. E los capçals chichs haien a obrar ab figures de profetes pero compreses en los dits XXXII capçals los quatre que han ja obrats e mostrats als dits honorables jurats per mostra
Item los dits N'Andreu Çanon e en Joan Lobet prometen es obliguen als dits honorables jurats presents e acceptants de donar los dits capçals acabats de tots punts de son offici d'ací a la festa de pasqua de resurrecció pus propvinent. E cascun dells donarne cascuna semana acabats dos ço es un gran e altre chich
Item los dits N'Andreu Çanon e en Johan Lobet volgueren es obligaren als dits honorables jurats presents e acceptants que si ells no complien les coses en los precedents capítols contengudes, que fossen correguts cascun dells, no complint segons es dit, en pena de cinquanta florins d'or d'aragó valents onze solidos lo florí a la universitat de la dita ciutat aplicadors del bens del contrafaent. E que ultra axó puxen fer acabar la obra a quils plaurá a dan dels dits n'Andreu Çanon e en Johan Lobet
Item los dits honorables jurats prometeren es obligaren donar e pagar als dits Andreu Çanon e en Johan Lobet cascun parell dels dits capçals prenint un chich e altre gran en lo parell, VIII florins e mig de les dites ley e valor
Item volgueren les dites parts que si los dits honorables jurats elegirán, regonexerán la dita obra si es tal come eser deu que sobre aço haien a estar a juhi de persones per los dits honorables jurats elexidors fins tota apellació e recors
Testes venerabiles Paschasius Gallart, Antoni Pellada notaris, Johannes del Poyo operarius ville e Berengarius Carci cives Valencie

DOCUMENTO Nº 21

Pagos a Joan Lobet por obras en la casa de la ciudad de València

AMV, protocolo Antoni Pascual, 24-1

5 de mayo de 1427

Joannes Llobet ymaginarius promisit honorabiles ómnibus jurats, aceptantibus sculpere sive entretallar les copades super quibus habet sedem operum totum cohopertem aule sive de la sala secundum exemplarem originalem sibi relictum etc et promisit dare honorabiles jurats quilicet septmana per duas alnas et ipsa sculpta sub pena V solidos per qualicet septmana et honorabiles jurati promosit sibi dare octo solidos sex denarios per quasquna alna de dicti sculptes
Testes Anthonis Pellada notarius minor, Bernardus Bost carnifex et Johannes del Poyo operarius ville

DOCUMENTO Nº 22

Pagos a Joan Lobet por obras en la casa de la ciudad de València

AMV, protocolo Antoni Pascual, 24-1

7 de mayo de 1427

Johannes Lobet ymaginarius promisit honorabile Jacobo Tolsa militi, Petri de Falchs decretorum doctorum, Manuel de Xarch et Petro de Lecha juratis etc promitibus et accepatntibus, sculpe sive entretallar les copades que hen super trabibus sive jacenes juxta exempla hic in domo civitatis relicte ad raciones sex solidorum octo denariorum per quascuna alna nec dare ipsis sculptis (blanco) alnas qualibet semana sub pena quinque florenorum Et dare honorabile jurati promissit illi dare dictos sex solidorum octo denarios per qualibet alna

Testes dictus Antonius Peñada notario minor et Johannes del Poyo operario ville

DOCUMENTO Nº 23

Pagos a Andrés Çanon por obras en la casa de la ciudad

AMV; notales Antoni Pascual, 24- 2
9 de marzo de 1428

Ego Andreas Çanon sculptor sive imaginayre habui et recepi omnes illas centum triginta tres libras decem septem solidos sis denarios, pro sculptura XXIIII postum sive entaulments de angelots, et per decem octo timbres, et per signis regalis, et per decem novem capitalibus, sive capsals, per XIIII copades forliorum, sex infançonis cum foliis (etc)

DOCUMENTO Nº: 24

Extracto del inventario de los bienes del escultor Andres Çanon

ARV, Nicolás Menor, 1483

2 de octubre de 1430

Al entrant en l'alberch on morí Andres Çanon en la parroquia de Senta Creu, en la entrada de dit alberch:

VI posts de cadires de noguer per al cor de Xàtiva, les quals digueren que feya fer Mosen Francesc Pertusa ermità e que la fusta era de mosen Francesc, un tros de biga grossa de nou palms, una imatge de Santa Maria boçada, un tros de pí redó de quatre palms, ítem un banch de retoria, un parell de banchs de planejar, un parell de banchs encaxats vells, un frontal boscat de pi lo qual digueren que era de la sala, tres troços de ledoner (…)

Dins lo pati davant lo celler: un artibanch ab dos caxons, un bota buyda, un dragant de galera acabat, VIII peus e quatre braços de cadira desguarnits, uns scala de gat de sis escalons, un tros de taula de noguer gran de VIII palms, alguns troços de fusta de pí e de noguer.

En lo palauet après lo celler: Una taula redona de noguer nova de quatre palms, un parell de caxes velles, dos legons sotils, un tros de cadireta que no era acabada, tres ymatges boscades les quals digueren que eren de mosen Luys de Vilarrasa o allò ho feya fer per a la Galera del señor infant, una gabia de fil de ferre ab VIII rubioles, les quales digueren que feya fer mosen Flandes prevere, un capitel de finestra lo qual era de pedra (…) Item en la sala o menjador (…) en la cuyna (…)

En la cambra on dormia los dit defunt: un altre cofre pintat vell en lo qual havia diverses mostres de la sua art o offici del dit Andreu Çanon defunt en paper, en fusta e en argila, XIII peces de bestions o babuhins obrades e acabades les quals digueren que eren de la sala o per a la sala, LX troços de fusta serrats per als babuhins mas no eren gens obrats los quals digueren que eren per a la sala, XXXVI ferramentes entre gubies, enformadors, smoladora, barrina gran, altra petita, scarpres grans, compás, piquola (…)

DOCUMENTO Nº 25

Encargo de tres ángeles y tres monstruos a Martí Llobet para el Real de València

Publicada por José Sanchis Sivera, "La escultura valenciana en la Edad Media" *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 3-29, transcripción revisada y completada

ARV, Bailia, 45, 14 de abril de 1432,

Die sabbato XVIIII Aprilis anno a nativitate Domini MCCCCXXXII, sia a tots manifest que yo Martí Lobet imaginaire e mestre de la obra de la Seu de la ciutat de València, confés e en veritat reconech a vos molt honorable micer Johan Mercader, doctor en leys, conceller del molt alt señor rey e batle general del Regne de València que per mans den Bernat Mercader, maestre e guardia del Reyal del dit Senyor, lo qual ha prop la dita ciutat me havets donats e pagats a ma voluntat en comptants, mil huytcents quince solidos reyals de València, los quals, per ordenació e manaments vostre, me son estats tatxats per los honorables Francesch Torra, lochtinent vostre, e en Francesch Ferrer, maestre de la Secca de la cita ciutat per part del dit Senyor Rey e per ma part, per en Luis Adrover, argenter e en Miquel Tolsà notari, ciutadans de la dita ciutat, elets, es a saber MDCL solidos axí per obrar e acabar de mans tres àngels de fusta de taronger, lo I dels quals té en la mà una celada e en l'altra mà una espasa de argent daurada; e l'altre té en la una mà un elm de bahanya ab la vibra o rat penat, e en l'altra un bordó d'argent de correr puntes e ab lo manti daurat; e l'altre té en la una mà un almet ab lo siti perillós, ab los fochs d'argent esmaltats, en l'altra mà una hacha d'argent ab lo manech de fusta, com per tres bestions obrats de la dita fusta, lo I bestió mig frare e mig drach, l'altre bestió I griu, e l'altre bestió una àguila ab un llangardaix, e encara tota la obra de maçoneria ab ops de la porta que és la primera cambra de la quarta torre del real vell. E per pintar e acabar de colors los dits àngels e bestions e fer alguns títols en la dita porta. E com axí stiga en veritat renunci a tota excepció dels dits MDCCCXV per mi de vos ho

hauts e reebuts, segons dit es, e a engan me plau vos sia feta e liurada la present apoca feta en València, a deenou dies de abril en l'any de la nativitat de nostre Senyor Mil quatrecents trenta dos. Senyal de mi dit Martí Lobet que les dites coses loe e parove. Presents foren per testimonis a les dites coses les discrets en Martí Tolsá e en Bernat Çabater notaris, ciutadans de València"

DOCUMENTO Nº: 26

Inventario de los bienes del *perpunter* Antoni Guerau

ACCV, Joan Gil, 18863

30 de agosto de 1435

Cum ob doli macula evitandam omnisque fraudis suspicionis tollendam etc ego Resplandia uxor Antoni Valero specierius vicini Valencie heres universalis bonorum omnium et jurum que fuerunt magistri Anthonio Guerau perpunterius confiteor ad presens invenisse in bonis dicti defuncti que seguntur:

Primo al entrant en la casa on lo dit defunt solia estar a la plaça de sent Berthomeu, un braç tot blanch tret del molle. Item una cama blanqua treta de molle. Item un cap de vibra tret de molle. Item hun homenet tret de molle ab un scut e vestit de drap vert ab una caraboixina. Item un altre homenet vestit de drap negre tret de molle. Item un altre braç blanch tret de molle. Item una altra cama blancha treta de molle. Item un cap de vibra ab una donzella vestida de drap burell trepada. Item una upa blancha treta de molle. Item una upa burella ab unes debanadores. Item una post ab rat penat del senyor rey bruñit. Item un scut daurat acabat de tots punts ab senyal de Pardo lo qual se diu que serveix per a la sepultura de mosen Joanet Pardo. Item una testa de donzella treta del molle acabada. Item hun drap ab la Maria Magdalena ab dos angels acabat. Item hun penó de trompeta d'or de flama ab senyal reyal. Item hun feristol de paper tret de molle ja acabat. Item una luna de paper. Item una targa encuyraçada e enguixada. Item una altra tarcha enbotida e enguixada ab torres e creus la qual se diu esser feta per mosen Johan Tholsa. Item scut gran embotit ab armes de Sarsola, la stela feta de pastís ab camper ras. Item hun bastiment de mercer xiquet de larch de palm e mig. Item dues postetes de pocha valor. Item una caxa enllandada. Item una pedra de porfis de moltes colors, ab hun moló. Item hun caxó en que està ficada la dita pedra. Item una bancha redona. Item un flaó de drap vermell. Item un taulell ab dos petges. Item hun altre banch sotil. Item tres molles de cavall. Item hun bastiment xich de penons de lances. Item hun molle de dona de fust. Item unes cubertes verdes ab letres grogues les qual se diu són den Francesc Ferrer. Item hun banquet larch de alt de hun palm en la miga cambra. Item hun penó de quarter de tela ab senyal de Nandaura. Item hun penó de stamenya ab senyal real. Item dues barres de bastiments largues e dos troços de lançes. Item una targa de correr puntes. Item una testa treta de molles ab dues cares. Item unes cubertes de rocí blanques e morades.
Item en una cambra dalt foren atrobats los bens seguents: primerament hun taulell ab dues petges. Item quatre barres de bastiment. Item huna lança largua blanqua. Item tres lances vermelles largues. Item hun taulell ab dos petges. Item huna altra pedra de porfi que hac prop de tres palms ab hun moló. Item una caçola de aram. Item una barqua ab sa exarcia o vela xicha. Item

un canelobre de ferre. Item un caxonet de fusta menys de cuberta sotil. Item un molle de algeps de testa de donzella.

Item en una altra cambra foren atrobats los bens seguents: primerament VI troços de taulells larchs ab tres petges. Item hun scut de les armes de Miró ja donat de boló. Item hun scut gran de les armes de Mossen Lluis Valleriola ja acabat. Item una targa de la divisa de mossen Lluis Valleriola. Item hun plançó gros. Item hun molle de algeps de testa de dona. Item dos caxons d'arnes de anar per mar. Item hun cofre pintat vell. Item hun taulelll chich de pocha valor. Item unes cubertes blanques esqueixades. Item dos petges xichs de taulell. Item una creu de Sent Berthomeu la qual se diu ques de altre. Item tres penons vermells de quarter de les armes de Queralt, ço és un leó de tela grogua perfilat de agulla. Item hun gallant de proa ab les dites armes. Item una sobrevesta blava ab ondes blanques de argent. Item un penó de quarter ab les ones blanques ab flocadures e cordons blaus e de argent. Item una sobrevesta vermella de cedat vermell ab guardabraços de argent e d'or. Item un standart de alló mateix ab flocadures de seda negres. Item un penó de quarter ab dos lleons e creus dentades. Item dues alnes e hun palm de estamenya verda. Item una cuberta de scut de cavaller ab senyal del rey d'Aragó e de Sicilia. Item unes tesores chiques de entretallar. Item una asta de llança vella. Item hun coxí de tallar or. Item una caçola en que hy a sisa d'oli. Item una posteta chiqua.

Item alt en una cambra foren atrobats los bens seguents: Primerament hun gipó de pell de vedell negre. Item hun molle de cavall de fust. Item hun cap de cavall de ferre. Item hunes cubertes ab mantellets negres. Item una lluna de paper engrutat. Item un tabach de fusta enguixat. Item una posteta de taula chiqua. Item una banqua ab una posteta clavada. Item un tonell xiq mig de carbó de pintar. Item una olla de aram en que hi ha sisa d'oli. Item una upa en que ha una forqua. Item una testa de cavall sobredaurada. Item un cabaç ple de guix. Item una grupa negra. Item un molle de cera de angel. Item hun molle de testa de dona. Item una testera chiqua de cavall. Item un fil de rocí.

Item en la cuyna foren atrobats los bens seguents: Item una bancha redona. Item una caldera chiqua. Item una testa de dona de fusta. Item hun molle de cama de fust. Item un molle de cama de grua e de àguila. Item hun molle de molí de vent. Item hun pom de tenda. Item una olleta en que a vernís. Item tres olles. Item hun piló de pedra de Tarragona. Item unes cubertes de peu de porch. Item hun parell de molles de rocí. Item una grupa blancha. Item una testera de rocí. Item unes cubertes vermelles. Item unes cubertes ab armes de mosen Guillem de Vich. Item una grupa blancha ab sos peces. Item unes cubertes de cuyro de porch. Item una altra grupa blancha ab ses peces. Item una altra grupa verda ab ses peces. Item una altra grupa verda ab ses peces. Item una altra grupa vermella ab una serena ab ses peces. Item una sella vella. Item un molle de cap de lleó Presentibus Johannes Steve et Gabriel March pictoribus testibus ad premissa vocatis pariter que rogatis

DOCUMENTO Nº 27

Encargo a Martí Llobet de dos ángeles para el coro de la catedral de València
Publicada por José Sanchis Sivera, "La escultura valenciana en la Edad Media" *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 3-29

ARV, Vicenç Çaera, 2434

27 de febrero de 1438

Martinus Lobet magister operis Sedis Valentie, gratis et ex certa sciencia cum hoc instrumento publico etc promitto et fide bona convenio speciali pacto hic aposito, vobis honoraile Gauderico de Solerio canonicus dicte sedis et Guillermo Cardona, prepósito Elemosine dicte Sedis et clavario presentibus, acceptantibus et Bernardo Martini absenti, prebiteris et Mathie Martini, apotecario, presenti et acceptanti et Johani Almudever, licet absenti ut majoralibus et Pedro de Calidis, racionali, presenti et acceptanti laudabilis confratrie beate Marie Sedis Valentie, facere et operare duos angelos operatos et perfectos de fusta de talla rotunda, cum diademantibus et cum suis aliis et quod stent genuflexis et cum suius singulis candelabris in manibus, sitis, peanys pro eis ponendis in choro dicte sedis in solemnitatibus et celebritatibus festivitatis beate Marie Virginis juxta representatio assumptionis, unum ad dextris et alium ad sinistris. Et quod dictos duos angelos habeam faere in gestu, secundum quandam mostram unum angeli depicta in quandam papiro, per venerabilem Andream Garcia, presbiterum et per vos michi traditam et de longitudine et latitudine et aliis dependentibus et incidentibus dictorum angelorum haeam facere ad consilium et cognitionem et voluntatem honorabilis Petri Figuerola decretorum doctoris et precentoris dicte sedis et dicti venerabile Andree Garcia de et pro quibus dictis duobus angelis de fusta vos teneamini michi solvere et paccare viginti quatuor florenorum auri communium de Aragonia, valoris undecim solidorum regalium Valentie, (…)

DOCUMENTO Nº 28

Pagos por el pórtico de una capilla en el Hospital de Inocentes a Francesc Baldomar, Jacquet de Vilans y Noel de la Plaza

10 de enero de 1441
ACCV, Ambros Alegret, 20709

Franciscus Baldomar, e Jacquet de Vilants lapicida confiteor quod nos et Noe de la Plaça fuimus contentus de LXXXXV lliuras portico ante capellam et de XXV lliuras pro portale facto ante capellam et campanile
Testes Johannes Benet et Jacobus Gasco Valencie

DOCUMENTO Nº 29

Listado de bienes referentes al trascoro de la catedral de València en poder de Antoni Dalmau

ACV, 3662, Jaume Monfort

15 de noviembre de 1446

Die martis XV novembris anno XXXXVI

Primo un banch de retorta
Ítem un banch encaxat
Item una anata
Item un fez
Ítem una rexa de ferro
Item VII loses de fosa
Ítem XVI angelots de alabastre qui sehen(sic) entre del portal del cor los V sens cap
Item X archets scayrats de pedra de alabastre que li han de (…) al portal del cor
Item babuhins de la pedra mateixa ço es IIII en peça e IIII sols
Item una serra de serrar la dita pedra ab una lima
Item tres peces scayrades de la dita pedra per al tabernacle del cor, ço es tuba e lanterna primera e lanterna segona
Item una peça de la dita pedra que ha V palms de larch, IIII de ample e un palm de gros
Item una altra peça que ha V palms de larch e dos e mig de ample, e dos de larch
Item altra peça cayrada que ha dos palms e mig a cascun cayró e dos palms de alt
Item una altra peça de tres palms de larch, dos e mig de ample e dos de larch
Item altra peça de tres palms de larch, dos e dos dits de ample e un palm e un forch
Item una altra peça que ha dos palms e mig a cascun cayre, e dos palms de gros
Item una altra peça que ha IIII palms de larch, dos e mig de ample, un palm e un forch de gros
Ítem una altra peça que ha III palms e un forch de alt, de ample un palm e mig, de gruix altre tant
Item una altra peça que ha III palms de larch, dos e mig de ample, de gruix dos plams e asmortada al hun cantó
Item una altra peça que ha dos palms e mig a tots cayres e de gruix palm e dos dits
Item una altra peça que ha tres palms e mig de larch, palm e mig de ample e altre tant de gruix
Item una claxa de la dita pedra que es estada serrada e pesa III arroves
Item una altra peça que ha tres palms a tots cayres e de gruix dos palms e un forch, es esvahida a la una part
Item una altra peça que ha III palms e II dits de larch, dos palms II dits de ample e dos palms e mig de gruix, es smortada al hun cantó
Item una altra peça que ha III palms de larch e II de ample palm e II dits de gruix
Item una altra peça que ha III palms II dits de larch, de ample dos e mig e palm e tres dits de gruix
Item una altra peça que ha III palms e mig de larch, palm e mig de ample e de gruix altre tant
Ítem una altra peça que ha III palms de larch, de ample II palms e de gruix palm e mig
Item una altra peça que ha II palms e mig de larch, de ample II palms II dits e II palms de gruix

Item una esquerda que ha III palms e mig de larch, de ample un palm, de gruix altre tant e es svahida al hun cap
Item altra peça que ha III palms e mig de larch, dos dits de ample e de gruix palm e mig
Item una altra peça que ha III palms e mig de larch, I palm de ample e un forch, de gruix
Item una altra peça que ha III palms e mig de larch, II palms e una ma de ample, de gruix II palms
Item una altra peça que ha III palms II dits de larch, de ample II palms e mig, de gruix palm e una ma
Item una altra peça que ha III palms de larch de ample II e mig de gruix palms e mig
Item una altra peça que ha de larch III palms de larch, de ample palm e mig, de gruix palms e dos dits
Ítem una altra peça que ha de larch III palms e mig, de ample III palms, de gruix e palm e mig e esmortada
Item una altra peça que ha III palms e mig de larch, de ample II palms e un forch e dos palms de gruix
Ítem una altra peça que ha III palms e mig de larch, de ample dos palms un forch, de gruix palm e un forch
Ítem una altra peça que ha III palms de larch, de ample II palms I dit, de ample de gruix, palm e mig
Ítem una altra peça que ha III palms de larch, II de ample e palm e mig de gruix
Item una clau que ha III palms de larch, I de ample e palm e mig de gruix
Item altra peça que ha III palms de larch, III de ample e palm e mig de gruix
Item una altra peça que ha II palms e mig de larch, palm e un forch de ample, de gruix altre tant
Item una altra peça que ha de larch III palms, de ample II palms e mig, de gruix palm e una ma
Item una altra peça que ha de larch III palms e un polse, de ample palm e II dits, de gruix al ntatn es escantellada
Item una losa de gruix de una ma, IIII palms de llarch, II palms e un forch de ample
Item una altra losa que ha de larch III palms, II dits de ample II I froch de gruix II dits e mig
Ítem una altra losa que ha de larch IIII palms e mig, de ample un forch, de gruix una ma es escantellada al un cap
Ítem una altra losa que ha de larch III palms e mig, II de ample, mig palm de gruix
Item una altra losa que ha de larch II palms e mig, dos palms de ample e mig de gruix
Item una losa que ha dos palms a tots cayres e de gruix mig palm
Item una altra losa que ha de larch II palms e mig, de ample II palms II dits, de gruix mig palm
Item una clau que ha II palms de larch, de ample palm e mig e de alt altre tant
Item una squerda que ha de larch IIII palms e un forch, de gruix un forch, de ample altre tant es svahida al hun cap
Item una altra que ha servit a claus de portal, ha de larch III palms, palms dos dits de ample e mig de gruix
Item XIIII peçes de pedra que pesarà cascuna III arroves
Item una peça començada per al dosser de la Maria que ha II palms e mig de larch, dos de ample e mig palm de gruix
Item XVI troços que pesaran uns ab altres una arrova poch mes o menys
Item una peça que fou antigament començada per a entaulament
Ítem un tros de la dita pedra que ha de larch III pams e mig, de ample mig palm de gruix dos dits

Item VI troços de la dita pedra petits
Anthonius Dalmau magister fabrice confesus fuit tenere in comanda omnia. Presente Johan Gras viceoperario
Testes Johannes Vidal barbitonsor et Pere de Pina studens

DOCUMENTO Nº 30

Pagos a Fernando Gonçalvez por el retablo para la capilla Real en el convento de predicadores de València

Transcrito por Luisa Tolosa, 1996, p. 155-156

ARV, Mestre Racional, 11643
24 de mayo de 1462

Item donà a XXIIII de maig del dit any an Ferrando Gonsalbo, fuster, C sous en pagua porata de aquells DCC sous, per los quals deu fer-hi es obligat a fer de mans hun retaule de fusta per ops de la dita capella segons en lo contracte fet ab lo batle general a XI del dit mes se mostra, e ahi apoca rebuda per l'escrivà de la Batlia en poder del qual és lo dit contracte
Itm doni al dit en Ferrando Gonsalbo fuster V sous, los quals aquell bestragué en compra de X dotzenes de agulles de ferre, les quals comprà a obs de clavar e ajuntar taules del dit retaule

El 19 de junio cobra otra época de 150 sueldos por el mismo concepto
El 11 de febrero de 1463 cobra una nueva época de 150 sueldos por el mismo concepto
El 9 de mayo recibe 140 sueldos más

DOCUMENTO Nº 31

Pere Guistella es testigo de un documento de Francesc Baldomar en el Palacio Arzobispal de València

ACCV, Mateu Cirera, 21872

23 de junio de 1463

Francesc Baldomar scienter firma apoca dicto domino generali absenti de quatuor libras sexdecim solidorum sex denariorum e son per obs de obrar certes pedres picades per obs del peu de hu dels archs de pedra picada del palau sobre los quals se fa lo porche e per pitgar lo dit arch e fer alguns adobs en aquel
Testes Petrus de Guistela et Jacobus de Deu pedrapiquers

DOCUMENTO Nº 32

Encargo a Joan de Castellnou, escultor y platero de una escultura de madera de San Antonio confesor

ACCV, Joan Argent, 25210

28 de enero de 1464

In dei nomine eius que divina gracia invocata cum presenti publico instrumento fuit pactatum et concordatum inter venerabile fratrem Dominicum Armengol comendatorem domorum beati Anthonii civitatis Valencie et de Fortaleny ex una et honorabilem Johan de Castellnou argenterium seu ymaginarium civem Valencie partibus ex altera hoc est hinc ad festum beati Johannis mensis Junii primo venturi dictus Johannes de Castellnou faciet et fabricabit eis melioribus via forma et modo quibus poterit et decet quandam ymaginem seu statuam gloriossisimi Sancti Anthonii confessoris ligni sive de fusta altitudinis octo palmorum ve linde curra et hoc sub pena centum solidorum etc et hoc precio sive mercede trescentoum quinquaginta solidorum monete regalium Valencia, solvendorum hoc modo videlicet in continente centum solidos per totum mensis aprilis alios centum solidos et residum perfecta dicta ymagine ffiat executa cum fori submissione variacionem judicii et renunciacionibus assueter ab uterque presente etc promiserunt etc obligarunt etc Actum Valencie

Testes Johannes Rexach pictor et Johannes Perez scriptor Valencie conmorantes
Fiat apoca per fictum Johannem Castellnou dicto frari dominico Armengol de centum solidos

Postmodum die XVIII Juli Anno a nativitate Domini MCCCCLXIIII de voluntate dicti fratris Dominici et Joan de Castellnou foren contentos tam de dicta ymagine quem de dictas CCCL solidos predictas juxtam cautellam, Testes Jacobi Torner, Petrus Fores Valencie conmorans

DOCUMENTO Nº 33

Avecindamiento de Pere Guistela en València

AMV, b3-6

15 de abril de 1467

Pere Guistela fuster natural de Aranda de Aragó e de present habitador en la ciutat de València en la parroquia de Santa Maria al cantó del carrer de Nabellos precehent voluntat e consentiment dels magnifics Pere Çanoguera cavaller e Lluis Pellicer e en Ramón Berenguer ciutadans jurats en l'any present de la ciutat jura lo vehinatge de aquella a temps de deu anys promes es cert lo qual (…) magnific Andreu Sart doctor en leys (…) justicia en lo civil en l'any present de la dita ciutat

E axi es lo magnific Joan de Vilafranca cavaller habitador de la dita ciutat qui stà en la parroquia de Sant Andreu present e acceptant obliga etc renuncia etc

Testes lo discret Johan de Soler et en Benet Dassio notari ciutadans de València

DOCUMENTO Nº 34

Contrato para la pila bautismal de la iglesia de Ruzafa por Jaume de Deu

ACCV, Martí Cabanes, 20970

22 de julio de 1468

Jacobus de Deu pedrapiquerius recibe de los operarios de la iglesia de Ruzafa, 35 libras por la obra que tiene que realizar en seis meses con "pedra blava de Morvedre de tou de cinc palms y medio pulcra e bene operata, e de altitut de part de dins de tres pams e mig fins a baix mesurant e per egual e la olla ab una capsa segons es la pica de batejar de Santa Catarina e a per de fora octavada tota ab lo peu e una vasa e al peu axi com la dita piqua de Santa Caterina e que sia stanyada de per si e no artificialment tancada o stanyada e smolada dins de de fora e foradada al baix al sol de la dita piqua per buydar l'aygua quant mestre será ab dos grades blaves de la dita pedra entorn al peu axi com la esglesia de Senta Caterina e obrada a tots obs per tota e acabada e plantada"

DOCUMENTO Nº 35

Contrato con el maestro García Ruvio para la sillería del coro de Santo Domingo de Xàtiva

ACCV, Bernat Julia, 15948

13 de diciembre del año 1468

Primo es tengut e obligat lo dit en Gracia Ruvio de fer trenta cadires de lo dit cor de la dita església a la part esquerra, ço és quinze davall e quinze damunt, les quals haia a fer a tota sa despesa axí de fusta, sera, claus, frontises e totes les altres necessitats que menester sien en la dita obra
Item es tengut per lo semblant de acabar a la altra part del cor de mà dreta segons es comensat esmenant la dita obra, la qual obra se haia a concordar ab les cadires de la part esquerra e sia tengut de acabar la dita obra a totes se despeses que mester e necessaries sien la dita obra segons desus és dit la qual obra haia a eser acabar a coneguda de mestres entenents al art
Ítem es concordat que lo dit en Gracia Ruvio haia de salari de fer e acabar les dites cadires en la manera dessús dita axí per sos treballs com de totes les altres coses que y metrà en será nececessaries fins que sien acabades, ~~e per tot haia setanta lliures moneda reals de Valencia les quals lo dit mestre Francesc Borells sia tengut e obligat pagar~~, la qual obra lo dit en Garcia Ruvio haia a començar migant lo mes de febrer primer vinent e continuarà aquella fins sia acabada la qual haia a acabar dins sis mesos contunuament computandos. E que durante la dita obra

aquell no obrarà en altra fins en tant haia acabada la dita obra, e per tot haia lo dit en Garcia Ruvio setanta lliures moneda reals de València les quals lo desus dit mestre Francesc Borell sia tengut obligat pagar aquell, ço es lo primer jorn que lo dit Garcia Ruvio será arribat en la ciutat de Xàtiva per fer la dita obra trenta lliures, entesos e compresos entre als que aquell haja rebut del dit mestre Francesc Borell per mans de frare Pere Amoros frare del dit monestir, vint lliures quan la dita obra fora mitat feta e les restants XX llliures quant la dita obra será acabada del tot…. Testes huius rei sunt Johannes Alos ciutadà de la ciutat de Xàtiva, Johannes Cavaller panno parator civitates Valencie

DOCUMENTO Nº 36

Pago a Fernando Gonçalvez por el retablo de la Seo de Orihuela

ACCV, Manuel Esparça, 11140

30 diciembre de 1468

Sit ómnibus notum ego Ferdinandus Goçalbo fusterius civis Valencie recognosco vobis honorabile Jacobo Roqua miles de Oriola absenti et vestris que per manus Franciscus Esparça tenderius, dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omni mode voluntate realiter numerando viginti cinque libres monete regalium Valencie ex illas trescentas triginta libras pro retabuli de fusta ad opus sedis eiusdem civitatis Oriola modo e forma contentum in instrumento per me racione predicta vobis factorum. Et quia hec est rei veritas…

Testes Andreas del Orts fusterio

DOCUMENTO Nº 37

Pago a Fernando Gonçalvez de un banco y tabernáculo para un retablo de Sarrión (Teruel)

ACCV, Joan Peres, 22994

19 de octubre de 1469

Ego Ferdinandus Gonçalbez fusterio civis Valencia recognosco vobis Johan Martinez de Montagut notario vicino loci de Sarrio aldee civitati Turoli absenti per manus Petri Capdevila notari civi Valencie dedistis michi mee omni quatordecim libris monete regalium Valencia pro fieri escannum et tabernaculum fuste dicte retabuli. (etc)

Testes Anthonius Catala et Pascasios Sanchez cursores cives Valencie

DOCUMENTO Nº 38

Pago a Fernando Gonçalvez por un retablo para Santa María del Puig de Xàtiva

ACCV, Jordi del Royo, 26280
4 de enero de 1470 (documento en mal estado, transcripción parcial)

Ferdinadus Gonçalvez fusterius Valencie cives confiteor vobis venerabile administratoribus capelle et domus gloriossisime Virginis Marie del Puig civitatis Xative absentibus et vestris que per manus venerabili Bernardo Morera prebiteri alterius dicti administratoribus dedistis et solvistis mee realiter numerando [ ] pro retabuli lignei dicti capelle
Testes [ ] panniparator et Johannes Reixach pictor

DOCUMENTO Nº 39

Inventario de los bienes del ermitaño de San Sebastián de València con objetos escultóricos

AHN, Osuna, Luis Collar, 1355, caja 1,

15 de octubre de 1479

Inventario de la herencia de Nicolas Johan, en un alberch contigu a la hermita de Sant Sebastià

Junto a muchas pinturas pequeñas en postetes y teles
En una cambra

"(…) Una ymatge del crucifici de fust ab sa creu
Un sant Sebastià de fust ab ses sagetes que es nou
Una ymatge de la Verge Maria ab lo Jesus al bras, de fusta, vestida de brocat blau, molt gentil e lo Jesus vestit de color de ceti carmesí ab lo peu de color vert ab sa corona daurada
Hun sant Sebastià de terra cuyta ligat en lo pilar ab sa diadema pintada tot assasegat e lo pilar pintat
Dos ymatges de la Verge Maria ab lo Jesus al bras de terra cuyta pintades de diversos colors (…)"

DOCUMENTO Nº 40

Obras de Fernando Gonçalvez del retablo y capilla de Antonio Tristany en el convento de San Agustín de València

ACCV, Llorens Tarrega, 25187.

15 de junio de 1480

Ego Ferdinandus Goçalvo fusterius civitatis Valencie habitator gratis etc promito vobis honorabile Antonio Tristany in artibus magistro dicte civitatis habitator present et vestris facere quendam

capellas vestram in monasteriii seu eclesie Beate Marie de Gracia tantus modo de manibus sub pactis et capitulis infraseguentibus:
Primerament que yo sia tengut de obrar quatre peces de sarges e cruers e formes e cloure la capella e lançar son pahiment dalt ab son rost per a les aygues e aço sia tengut e obligat fer tan solament de mans
Item axí mateix sia tengut e obligat obrar de algeps ab sa mollura e ses vases e en lo major del pasatge sia tengut fer dos angels ab les vostres armes
E mes que sia tengut e obligat obrar de mans los grahons de pedra, la qual pedra vos me sia tenguda donar e sia yo tengut de paredar aquells en son lloch
E no res menys sia tengut e obligat de paredar lo pahiment del sol segons vos me lo dareu
Item encara sia tengut e obligat fer lo altar al gran que será menester segons lo lloch e reparar tota la dita capella ço es de part de dins
Et finita dicta capella promito ego dictus Anthonius Tristany solvere vobis predicto Ferdinando Goçalbo presenti et vestris de manus seu laboribus predicti retabuli viginti lliuras monete regalium Valencie in quator videlicet solucionibus incipiendo vobis primis facere solucionis vicésima nova presenti mensis junii et anni presnti et sich sequitur dictan solucione donare et tamdium predicte viginti lliures sunt solvere integenter et cum effectum facta et prefectis precius per dictam capella que est non (…) in penam viginti solidorum dicte monete rato pacto etc…. (…)

Testes Bartholomeu Guerau faber et Petrus Benet assaunator Valencie habitatores

DOCUMENTO Nº41

Encargo a Fernando Gonçalvez del coro de la catedral de Segorbe

Transcrito parcialmente por Juan Corbalán de Celis "La sillería gótica de la Seo de Segorbe y otras obras de mejora del obispo Bertomeu Martí" *Instituto de Cultura del Alto Palancia*, nº17, 2004, p. 37-44

ACCV, Lluis Masquefá, 18560

9 de agosto de 1480

Capítols segons la forma dels quals l'onrat en Fferrando Gonçalvez, fuster, vehí de la ciutat de València promet al reverendisimo senyor don Berthomeu, per la gracia de Déu bisbe de les sglésies de Sogorb e de Santa María de Albarrazí, canónicament vuides e als magnifichs capitol e clero de la dita Seu de Sogorb que dins quince mesos primers vinents e del dia de la ferma de les presents capítols en avant continuamnet comptadores fará e dará acabats ab deguda perfecció a tota sa despesa de fusta, claus, frontizes e tot ço e als quey sia necessari, hun cor de cadires, faristol, portal e portes, tres cadires prop laltar per al prevere, diaqua e sotdiaqua, tot acabat e assentat complidament e ab deguda perfecció, de la fusta, forma e pus seguentes.

E primeramente como lo dit cor de cadires sa de fer en aquell mateix lloch hon lo cor vell està de present empero com en lo novell ha de haver cadires principals ab ses cubertes o tabernacles serà davant cascuna cadira altres davant cadires e bancals als peus de les davant cadires axi como està en lo cor de la Seu de València, aquestes cadires e davant cadires han de esser d'aquella amplaria com son les cadires e avant cadires de la dita Seu de València. Es per ço necesssari examplar la part del cor que huy es tant que lo tou del novell cor almenys tinga tanta latitut e amplaria com huy te lo cor vell. Per ço los dits senyor bisbe e capitol e clero olim despesa an fet abaixar la sumitat de la capella de la Trinitat e donat al dit mestre lo ( ) de lliure sobre lo qual puga de nou plantar com sten a constrhuir, e edificar lo novell cor axi com davall se dirà

E los dits senyor Bisbe, e capitol e clero no han a participar, contribuhir o pagar en altra cosa alguna sino solament pagar los preus concordats axí e davall scrits e donar lo dit pati delliure totes les altres coses venen a carrech del dit maestre lo qual ha de fer la cadira episcopal e les altres cadires principals e davant cadires tantes com lo pati induhira e comportarà (….) sien de la latitut e amplaria del dit cor de la Seu de València

Lo obratge empero de obra de talla ha de ser segons les ha donades forjades pintades per mostra o exemplar en un tros de pergamí lo qual forjament ha de esser consignat entre les parts com a patró al qual sa de refferir o resembrar la novella obra e obratge de aquella

Item lo dit maestre ha de fer los migans e sitis de noguer e d'aquí amunt de roure de Flandes e los maymons e caudels e respallers ha a esser de obra de mollura del dit noguer

Item los caudels dels respatles e les bigues que han a tenir la obra de talla han a ser de fusta de pi e axí mateix les taules que a a metre als peus entre cadira e cadira han a esser de fusta de pi

Item lo portal del dit novell cor no ha esser al costat del cor axí com está de present més al mig del cor ço es el enfront e davant del faristol on de present esta la cadira del preceptor e lo dit portal ha de esser a deguda amplaria e altaria e a la part de dalt voltat més pla ab decents borells del dit roure.

E les portes a la part del cor forrades e bosellades del dit roure axí que tancades… cor la part empero de fora de les dites portes aia plana per ço essent ubert lo cor no sa de mostrar e quan sia tancat sia demasiat que fossen forrades e bosellades tenint les dites portes a la dita part de fora com sia tanquat lo dit cor ço es cascun costat la gran amplaria de les respatles

Item ha de fer un faristol al modo del faristol del cor de la Seu de València, no tan gran, mes que tenga deguda proporció segons la amplea del cor e lo guarniment de dintre del dit faristol ha de esser de fusta de pi. E tot lo obratge de fora e quant se mostrará sia del dit roure

En lo qual faristol ha de fer que puguen estar los libres e en mig del dit faristol ha de esser un faristolet del mateix roure e obrat de triangle que puga voltar en un pern a fi que en cascun angle se puga posar un libre. Restant a cascun costat del faristol lo spay que pora segons la grandea del faristol principal lo qual com es dit ha de tenir respecte e proporció de la granea del cor

Item que los dits senyors bisbe, capitol e clero haian a donar al dit maestre per la dita obra los preus seguents ço es per la cadira episcopal cinch cents sous. Item per cascuna de les altres cadires axí de la principal com de la davant cadires, per ab dues, setanta sous, a rahó de xxxv sous per cascuna compensant la una ab laltra. Item per lo portal e portes de aquell quaranta sous. Item per lo faristol e faristolet cent e vint sous. Item per les tres cadires cent cinquanta sous. E en los dits preus es enter e compres los banchs de fust de pi que lo dit maestre ha de fer davant lo circuhit del cor contiguos a les davant cadires a les quals se puga pujar per los dits banchs.

Lo dit maestre ha de donar sufficient seguretat que acabará la dita obra justa forma de les dits capitols dins lo dit temps de quinze mesos e per trescents sous que le han de anticipar e de aquí avant obrant e paguant paguantli de les dits preus segons lo obratge e pertret que tendrá fet en forma que lo dit mestre no aia derrocat ne la paret altra avant pimera hagues a sostenir algun dan o ajudes ab lo dit maestre lo qual e la fermança e seguretat que donará pasats los dits XV mesos puguen esser constaces a acabat e donar acabada segons forma de les presents capitols la dita obra, e si acabada no sia reffer e smenat als dits bisbe, capitol e clero tot lo dan e juices despeses e missions que en colpa del dit mestre los convendra fer e sostenir. E axi mateix los dits bisbe, capitols e clero sien tenguts reffer e smenat al dit mestre qual sevol dan e juties despeses

Dessus en la prefucio de les presents capitols es estat dit que les cadires e contor o davant cadires sien fetes al modo que está lo cor de la Seu de València, entes empero quant al obratge de talla, segons la forja donada per lo dit maestre, e aquestes cadires principals sobre la cuberta o tabernacle de aquelles cert obratge del dit roure, lo qual obratge no tenen les cadires del cor de Valencia, e aquest obratge ha de esser de la forma quen ha donat forjat lo dit maestre.

E encara es concordat entre les parts que lo dit reverendo bisbe e clero se abliguen que tota hora que lo dit mestre volra tramete una carrega o moltes de la fusta obrada de València a Sogorb, lay fara portar per dotze dines cascuna carrega, e no mes. (…)

DOCUMENTO N° 42

Ápoca a Carles Gonçalbez del retablo del Corpus Christi en la Catedral de València para el Cardenal Borja

ACCV, Andreu Cirera, 20622

10 de abril de 1483

Sit ómnibus notum ego Carolus Gonçalvez fusterius Valencie scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis honorabile Joani Vidal presbítero in sede Valencie beneficiato presentis domini Cardinalis et Valencia etc dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi voluntati mee realiter numerando viginti duas lliuras monete regalium Valencie ad complementum illorum quadraginta lliuras eiusdem monete precio qua obligamus era facere quoddam retabulum quod pro reverendis Cardinalis mandat faceri retro altaris maioris sedis Valencie et ex alia parte habui quinque lliuras dicte monete quam graciose michi dedistis pro et per fer certa tuba e vasos que he fetes en lo dit retaule ultra pactata et concordata. Et quia etc quod est Actum Valencie die decima aprilis anno A Nativitate Domini Millesimo Quadrigentesimo octuagesimo tercio Num mei Caroli Gonçalves predictis qui hec concedo et firmo.
Testes huius rei sunt reverendus domini Johani Civera decretorum doctor et Bartholomeus Bodi notarius.

DOCUMENTO Nº 43

Pago a Pere Estella por esculpir las letras del escudo conmemorativo de la Lonja de València

AMV, Manuals de Consells, A-43, fol 115vº

9 de mayo de 1483

Proveheixen que an Pedro de Guistella fuster se li pague per la pedra de alabast e per lo magisteri de les letras que haria sculpir en la dita pedra per metre aquella en lo cantó de la lonja per haver memoria del principi de la fabrica e dels oficials de la ciutat

DOCUMENTO Nº 44

Ápoca a Pere Estella por el retablo de Santa María de Alicante

ACCV; notario: Joan Pla, 15556

18 de junio de 1484

Sit ómnibus notum Petrus de Istella fusterius civitatis Valencie scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis honorabile Johanni Aragones habitatore ville Aliquantis operari fabrica ecclesie maioris dicte ville absenti et vestris que per manus magnifico Petru Burgunyo donicelli habitator dicte ville Valencie dedistis et solvistis michi ego que a vobis habui et recepi mee omni mode voluntate realiter numerando octuaginta liuras monete regalium ex illis centum libris dicte monete quas michi daturus estis de secunda tercia sive de la segona tercia racione cuiusdam retabuli quod facio et opero de fusta per dicta ecclesia. Et qui hec est rei veritas…
Testes huius rei sunt discretos Bartholomeus Dominguez notario et Ludovicus Mendes scriptor Valencie degens

DOCUMENTO Nº 45

Contrato con Carles Gonçalbez para el retablo de la capilla de Úrsula Tamarit en el convento de San Francisco de València

AHN Osuna, Luis Collar, año 1484, sig: 1355, caja 3
31 de julio de 1484

Die sabati XXXI julii 1484

In Christi nomine iusque divina gratia amen noverint universi etc anno a nativitate domini millesimo cccc octoagesimo quarto die vero sabati tricesima prima julii in domo honorabile Beatrix Soler donicelle filie honorable et discreti Petri Soler quondam notarii civis dicte civitatis quas hec est et posidet in parrochie sancte Thome presenti civitatis in vico dicto de Sant Thomas comparirerunt honorabile Ursola Tamarit uxor honorabile et discreti Vicenti Pedro quondam

notari civis jam dicte civitate ex una et Carolus Gonçalbez fusterius civis dicte civitate ex altera partibus convocato me Ludovico Collar ante regia notario publico Valencie etc per tota coram et duacionem illustrisimi domini regis aragonum fecerunt et concordarunt ordinarunt et firmarunt et per me dictum notarium a verbum legi et publicati fuerint in parte partium predicta presencia capitula inter pars partes conventa pactata et stipulata thenoris seguentis:

A lahor honor e gloria de nostre senyor deu e de la Verge Maria mare sua e del benaventurat sant Francesch, capítols fets e fermats entre la honrada na Ursola muller del honorable e discret en Vicent Pedro quondam notari ciutadà de la ciutat de València de una part e en Carles Gonçalbez fuster mestre de obra de retaules ciutadà de la ciutat de la part altra sobre lo retaule fahedor de fusta en lo cap del altar maior de la iglesia del dit monestir del benaventurat sant Francesch de la present ciutat, los quals dits capítols son les inmediate seguents:
E primeramente es estat pactat concordat avengut entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez faça e sia tengut fer hun retaule de fusta del banch en amunt de larch de trenta quatre palms e de ample de vint e cinch palms lo pati o fronter del dit retaule com lo banch de aquell dit retaule sia ja fet per altre mestre
Item es pactat e concordat entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez no sia tengut de obrar ni adobar cosa alguna en lo banch de dit retaule lo qual es ja fet per altre mestre ans si res fa a fer ni adobar en aquell vinga e sia a carrech del mestre qui aquell ha fet o de la dita na Ursola Tamarit e no gens del dit en Carles Gonçalvez
Item es estat concordat entre les dites parts que lo dit en Carles Goçalvez sia tengut fer en lo espay o fronter del dit retaule tantes histories quantes son compartides o conticarades (sic) en un paper hon esta traçat lo dit retaule lo qual resta en poder de la dita senyora ço es tres ystories principals sobre lo banch de dit retaule e sobre la ystoria del mig de les sobre dites tres una ystoria ques dita migana e altra damunt aquella appellada espiga e sobre cascuna de les dites ystories de sent Francesch en axí que en lo dit fronter del dit retaule haia haver tretze histories entre grans e chiques
Item es estat concordat entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez faça e sia tengut fer en lo dit retaule o en les ystories de aquell tretze tubes entre grans e chiqs ço es cinch principals consemblants a les tubes que son estades fetes en lo retaule del Corpore Christi que es estat posat a les espalles del altar major de la seu de València e les huyt tubes chiques sien fetes segons los patis que tendran de consemblant fullatge de les altres en forma que les dites tubes chiques no tinguen frau segons lo viatge de les maiors
Item es concordat e pactat entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez faça les polseres del dit retaule de ample tres palms e mig en les quals haia onze ystories per a poder hi fer onze ymatges e en lo baix de cascuna de les dites polseres haia a fer un angel a cascuna part ab un escut ab les armes que aquella volrà en los dits dos escuts e en quatre lochs de les dites polseres a electió de la dita senyora
Item es estat concordat e pactat entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez faça e sia tengut fer en lo dit retaule tals pilars com son los pilars del sobre dit retaule del Corpore Christi
Item es pactat e concordat entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez haia e sia tengut donar lo dit retaule a la dita senyora acabat axí de fusta com de obratge e totes les altres coses a despesa del dit en Carles Gonçalvez en axí que la dita senyora no sia tenguda sino sols a pagar el preu davall scrit

Item es pactat e concordat entres les dites parts que lo dit en Carles sia tenguat acabar lo dit retaule junctar aquell en aquell loch hon la dita senyora elegirà per a que aquell dit retaule sia vist si tendrà son compliment com ab los present capítols es estat concordat e aprés que lo dit retaule serà pintat ell promet asentar aquell en los sobre dit altar ab totes despeses del dit en Carles
Item es estat pactat entre les dites parts que la dita na Ursola Tamarit done e sia tenguda donar e pagar al dit en Carles per preu o estimació del dit retaule acabat aquell de tot punt segons dit es quaranta lliures moneda reyals de València pagadores en aquesta forma ço es de continent per principi de paga tretze lliures, sis sous e huyt diners e feta la mitat del dit retaule altres trezte lliures sis sous e huyt diners e acabat aquell de tot punt e junctat segons dit es e vista la obra sia tal com ab los dits capítols es concordat altres tretze lliures sis sous e huyt diners a compliment de les dites quaranta lliures del preu del dit retaule
Item es pactac e concordat entre les dites parts que lo dit en Carles Gonçalvez sia tengut acabar lo dit retaule ab tot son compliment com es mester e junctar aquell en manera que sia vist si serà fet a tota perfectió com és concordat dins huyt mesos del dia de la present concordia en avant comptadors sots pena de quinze lliures applicadores a la dita senyora per dan e interes de aquella
Item es pactat e concordat entre les dites parts que los presents capítols e cascú de aquells sien executoris ab submissió e renunciació de propi for e ab jurament de no pledejar refació de dans e despeses e altres clausules en aquell ordenadores segons lo stil del notari rebedor de aquelles
Quibus quidem capitulis lectis et publicatis (...)

Testes Francisco Carlo de Bardi mercator et Miquael Clavell scutifer cives Valencie

DOCUMENTO Nº 46

Encargo a Pere Stella de la tabla de la cofradía de Belén de la ciudad de València

ACCV, 13253, Lluis Carles

20 de febrero de 1491

Petrus Stella fusterius civis Valencie pacto speciale etc asum a estall ac facere promitto vobis honorabile Martino Girbes cofrenerius clavario, Pasquasio Serra cursori, Andre Domenech specierio scribe Johanni Trilles cotamallerio siendo maioralibus anno presenti laudabilis confrarie beate Marie de Betlem et Petro Cabanes, Martino de Sent Marti, pintors, Jeronimo Escobar confrares predicte confrarie presentibus etc una taula de fusta dels tres Reys de Orient obrada de ymagineria e levada per a portar damunt los cosos ampla e larga segons esta en un drap deboixat de blanch e negre per trenta lliures reals de Valencia, quasquidem tabulam promitto pacto speciale predicto vobis predictis honorabile clavario maioralibus et confratribus dicte confratrie omni efectu dare et tradere hunc ad septem menses …
Testes Gaspar Canyelles velluterius, Petrus Compte lapicida et Joanes Horoscos olim cofrenerius

DOCUMENTO Nº 47

Retablo con Carles Gonçalvez para la capilla funeraria de Lluis de Santángel en el monasterio de la Trinidad de València

ARV, Lluis Spinal, ARV, 3096

23 de junio de 1491

XXIII jannuari anno a Nativitate Domini MCCCCLXXXXI

Anthonius Gil mercator civis Valencie procurator magnifici Ludovicus de Sentangel scribe porcionis Serenissimi domini Regis pro ut de dicta procuracione constat instrumento publico recepto per discretum ( ) not. de mensis ( ) Anno MCCCC ( ) habens plenum posse subscripta et alia faciendi ex una et Carolus Gonçalvez carpentarius civis dicte civitatis Valencie ex alia partibus quan in limine contractus concordie infrascripte inter nos dictas partes funt conventum et pactatum specialiter et espresse deductum videlicet dando et solvendo ego dictus Anthonius Gil nomine qua suppra vobis dicto Carolo pro salario laborum magisteri cuisdam retabuli ex fuste per vos fiendi ponendi et qonstruendi in quadam capellam dicti magnifici principalis mei constructa in Monasterio Sanctissimi Trinitatis presentis civitatis Valencie teneamini vos dictus Carolus ponere omnia necesaria ex fuste tantum in dicto retabulo et etiam teneamini vos dictus Carolus perficere dictum retabulum cum omni effectum hine ad festum pasce Resurrectionis primo ventutorum Et michi predictas fecertis incidatis in penam quadragintam florenorum auri pro pena etc Rato pacto etc. Et sich ego dictus Antonio Gil nomie quo suppra promitto vois dicto Carolo solvere dictas quadragintas libras hoc modo videlicet in continenti viginti libras et restantes viginti libras hine ad dictum festum Pasce Resurrectionis primo venturum. Et ego dictus Carolus Gonçalves promitto vobis dicto Antonio Gil nomine quo suppra presentis et acceptantis quo hine ad dictum Pasce Resurrectionis primo venturum faciam et perficiam cum omni effectum dictum retabulum ex fuste ut per vos superius dictus est et illud pone et edificabo in dicta capella dicti magnificis principalis vestri misi etc in cida in penam dictum quinquaginta florenorum ut dictum est. Rato pacto etc pro ut et quem ad modum inter nos dictas partes ita fuit conventum et concordatum mediante reverende fratre Muntero Ordinis Virginis Marie Jesus. Et pro predictis etc volumus nos dictas partes que fiat ex una qontra termino in plantem predicta promittimus etc obligamus una pars nostrum alteri et altera alteri ad invicem et vicesim videlicet ego dictus Anthonius Gil omnia bona dicti principalis mei et ego dictus Carolus Gonçalves omnia bona mea mobilia etc Denum confiteor ego dictus Carolus habuisse et recepisse a vos dicto Anthonio Gil mee omni modo de voluntati numerando in presencia not. et testum infrascriptum dictas viginti libras monete regalium Valencie in signum et realis solucionis vide renuncians etc Actum Valencie

Testes honorabilis Miquael Musabre guanterius civis Valencie et Anthonius Badenes bajulus loci de Quart

DOCUMENTO Nº 48

Encargo a Carles Gonçalvez de la tabla de la cofradía de Belén de la ciudad de València

ACCV, 13253, Lluis Carles

5 de mayo de 1493

Die V maii anno a Nativitate Domini MCCCCLXXXX tercio Valencie

Carolus Gonçalves fusterius sive magister d´obra de talla civis Valencie pacto speciali etc. assumo in me a stall ac facere promito vobis honorabile Hieronimo Scobar mercatori clavario, Joanni Taix boterio, Dominico Guerau panniparatori, Ludovico Gonçalbo aluderio, absenti etc. maioralibus anno presenti laudabilis confrarie beate Marie de Betlem, et Girardo Boix scribe, Andree Calaforra, capcerio, Petro Valenti panniparatori operaris eiusdem confrarie, Joanni Inça fusterio, Alvaro Aguilar, Andree Domenech, apothecario, Michaeli Timor, Matheo Gascó, candelerio, et Joanni Blay textori lane, civibus eiusdem civitatis confraribus predicte confrarie de Betlem presentibus etc. Quandam tabulam de obra de fusta cum historia sive adoracionem de les tres Reys de Orient de nou palms de larch e de cinch palms de ample per a portar a soterrar los cosos, si e segons en una mostra de algepç per mi feta e a vosaltres liurada, cum quibusdam emendis sive smenes ut in capitulis factis et scriptis mani honorabili Joannis Cabanes pictoris continetur precio videliicet triginta unius librarum decem solidorum regalium Valencie, in tribus equalibus solutionibus sive tercis solvendari videlicet in continenti et facta media tabula et alia solucionem omni efectu facta. Quamquidem tabulam promito pacto speciali predicto vobis dictis clavario, majoralibus et confratribus omni efectu dare et tradere cum predictis emendis hunc ad festum beate Marie mensis septembris primo venturi omnibus dilationibus etc. ad quori omnium etc Testigos Johannes Mir textor lane et Petrus Colomines textos civi Valencie habitatores

DOCUMENTO Nº 49

Ápoca de pago a Pere Estela por una Virgen con el Niño para la cofradía de la Virgen de Segorbe

ACCV, 13866, Pere Andreu

3 de julio de 1493

Sit ómnibus notum nos Petrus de Histela cisor ligni sive vulgari dictus entretallador de retaule et Martinus de Çamora pictor vicinii civitatis Valencie scienter et gratis confitemur et in veritate recognoscimus vobis magnifico Sancio de Anyon donicello habitatori civitatis Sugurbi procuratori laudabilis confratrie Virginis Marie Sedis dicte civitatis Sugurbi presenti etc in presencia notarium et testum subscriptorum dedistis et solvistis nobis ad nostra ómnium dadum voluntatem realiter numerando decen movem libras decem octo solidos monete regalium Valencie nobis debitas isto modo videlicet dedistis michi Petro de Histela novem libras octo solidos michi debitas ad complementum illarum decem septem librarum decem solidorum dicte monete micha debitarum de laboratura et operatura fuste cuiusdam ymaginis Beate Marie cum eius filio. Item dedistis

michi Martino Çamora decem libras decem solidos in rata illarum decem septem librarum decem solidorum regalium Valencie michi debitarum de pictura auri cum fresadura et doblets in dicta ymagine fienda et per me jam in parte facta. Et sunt racionem illarum triginta quinta librarum pro quarum precio ego dictus Petrus de Histela premossi facere laborare et tradere dicte laudabili confratrie dicta ymaginem cum filio perfecta quem ad modum continentur cum instrumento recepto per dicretum Matheum Gil notario sub die (blanco) mensis octobris anni MCCCCLXXXXsecundi. Et quia hec est rei veritas etc
Testes huius rei sunt Joannes Sanchis fusterius et Arnaldus de la Guarda lanternerius Valencie habitatores

DOCUMENTO Nº 50

Primeras capitulaciones del retablo de la capilla del Gremio de Armeros de la catedral de València con el maestro Carles Gonçalbez

AHN, Sección: Osuna, Leg. 1275, Protocolos de Luis Collar

9 de diciembre de 1497

En nom de nostre senyor e de la Gloriosa Verge Maria mare sua e del benaventurat Sant Martí, capítols fets e fermats per e entre los honorables Luis Carles mercader, en Alfonso Martinez spaser e en Joan Verdu seller e en Franci Roca spaser tots quatre maiorals en l'any present de la Confraria dels armers de la dita ciutat de València instituhida sots invocació del dit Glorios Sant Martí de una part e lo honorable Carles Gonçalbes fuster mestre de retaules de la part altra, sobre lo retaule que los dits maiorals volen fer a honor e gloria de Nostre Senyor Déu e de la Sacratíssima Verge Maria mare sua e del dit glorios Sant Martí patró de la dita confraria, la qual tenen fundada en la capella ara de nou constituhida e edificada per los dits majorals e confrares sots la invocació del glorios Sant Martí en la Seu de València son stats fets e concordats los capitols seguents:

E primerament es estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Carles Gonçalbes faça e sia tengut de fer a son carrech e a totes ses despeses de fusta de obres de bona fusta e ferma, hun retaule ab son banch e ab tots sos pilars revestits e ab ses tubes e tabernacles e ab ses imatges totes entretallades de obra de tall e que sia tot lo dit retaule obrat ab tota aquella perfectió e ab tot aquell compliment e obra de tall e imatgeria que stà obrat lo retaule de la capella del magnific mossen Luis de Sant Angel scrivà de ració del señor rey en la sglèsia de la Trinitat e millor si millor e mes perfectió se porà fer
Item es concordat entre les dites parts que lo dit retaule contant del altar dins a la sumitat de la spiga sense les polseres tinga vint e set palms ab tantes cases e ab tanta obra com stà obrat lo dit retaule del dit mossen Luis de Sanct Angel e lo ample del dit retaule sia de quinze palms sens les polseres. En la qual amplaria en la post den mig se faça la imatge del glorios Sant Martí ab lo cavall e ab lo pobre e ab sa spasa e manto e que sia tot obra de tall e sculpit e sobrellevat ço es dins una pastera e que stiga molt ben proporcionat e molt ben rellevat en axí que la dita pastera stiga quasi com una capella ab sa clau e crues e ab ses pilars entorn e ab ses tubes e

ymatges e tabernacles axí com estan les ymatges del retaule de mosen Sent Angel e que los cruers e claus de la dita tuba tinguen ses represes ben obrades e sobre lo cap de dit sant Martí hi haia una obra de tall que acompanye la dita tuba que eixirà en fora al cap de Sant Martí e que les ymatges de dits pilars sien majors que no son les del dit retaule de mosen Sant Angel e que damunt la ymatge del dit Sant Martí ab sos pilars e tuba on se ha de pintar la assumpció de la gloriosa Verge Maria damunt la qual se ha de continuar la spiga del dit retaule ab ses obres e pilares segons stà lo dit retaule als costats haia a cascuna part dues caixes axí mateix ab ses tubes e pilars molt ben obrades on se puixen pintar les istories del dit retaule

Item es concordat que les polseres de dit retaule sien axí mateix fetes de bona fusta e grossa de tres palms de ample e que les polseres dels costats tinguen cascuna dues cases ben obrades ab sos arquets e altres obres segons stan les del dit retaule del dit mosen Sent Angel e les altres polseres e les travesses e de la dita spiga en la forma que estan les del dit retaule. E que damunt lo banch on principien les dites polseres stiguen dos angels ab sos scrits e armes de la dita confraria tot sobrellevat de tall e semblants scuts de armes sien fets en les dites polseres segons stan les del retaule de mosen Sent Angel

Item es concordat que lo dit mestre Carles Gonçalbes sia tengut fer la clau de la dita capella de fusta que sia molt ben obrada en la manera que està la de la capella del dit mosen Sent Angel en la qual hi sia fet de obra de tal sobrellevat sent Martí ab lo pobre a cavall segons stà en lo retaule e axi mateix ha de fer un davant altar de fusta tot obrat ab ses copades e fullatges axi com stà lo de la capella de mestre Vicent Climent

Item es pactat e concordat que lo dit mestre Carles sia tengut de fer tota la obra desus dita per a la festa de tots sants primer esdevenidores del any Mil CCCC noranta huyt la qual fusta sia bona ferma e serà de pi e que lo dit retaule se haia de posar e bastir ab tot son compliment a despeses del dit mestre Carles e que així la dita ymatge de Sent Martí com de les altres ymatges sia de bona fusta tallada de luna a coneguda del dit mestre Carles

Item es concordat que per tota la dita obra del dit retaule los maiorals sien tenguts de donar e donen al dit mestre Carles per son artifici, treballs e fusta e pertrets huytanta sis liures moneda reals de Valencia les quals los dits confrares sien tenguts pagar en aquesta manera ço es de ací a tres mesos vint liures, e de aquí avant de tres en tres mesos les altres vint liures en sos terminis e la darrera paga sia de vint e sis liures a compliment dels dites huytanta sis liures

Item es pactat e concordat entre les dites parts que los presents capitols e cascu de aquell sien executoris ab submissió e renunciació de propi for e ab totes les clausules que mester si e segons lo stil e práctica del notari rebedor de aquells e que de cascú de aquells puixa esser feta una e moltes cartes publiques

Quibus quidem....

Testes Franciscus de Bardi mercator florentinum et Rafael de Xulbe scriptor habitatores Valencie

DOCUMENTO Nº 51

Contrato con Carles Gonçalvez para el retablo de la iglesia de Santo Tomás de València
Publicado por X. Company, *L'art i els artistes*….p. 203-205

ACCV, Protocolos de García de Uguart, 20127

31 de enero de 1498

Capítols fet e fermats entre lo noble don Melchior de Cervato senyor de Antella, per si e subdelegat e substituhit del noble don Ferrando de Erèdia segons consta de la dita subdelegació ab acte rebut per lo notari dessús escrit a XXVI dels presents mes e anys i en Pere Johan Torrella, apotecari e en Jacme Almenara, tots obrers en lo present any de la sglésia del Benaventurat sant Thomàs de la present ciutat de València de una part e mestre Carles Gonçalves fuster e obrer de talla en e sobre la obra de fuste e fer de un retaule de fusta que lo dit mestre Carles té a fer en lo cap major de la dita església en e per la forma seguent

Primo que lo dit mestre Carles faça e sia tengut fer un bell retaule de fusta en lo cap maior de la dita esglèsia, obrat e llavorat si e segons la mostra que aquell ha feta e lliurada als dits obrers en un pergamí sotascrit de la sua mà e de la mà del notari desús scrit ab totes aquelles tubes, pilars, tabernacle e altres obres en la dita mostra o en millors e no pigors
Item que faça e sia tengut fer lo dit retaule de amplària de vint e un palm e mig, la jaldeta e al ple del dit retaule sens les polseres, e les polseres de ample de quatre palms e que la jaldeta del dit retaule tinga de altària vint e dos plams e mig sens la punta
Item que lo banch de dit retaule del peu de l'altar fins al entaulament tinga de altària nou palms ab tres històries a cascuna part ab sa tuberia e pilars segons està deboxat en la dita mostra
Item que en lo dit retaule faça e sia tengut fer lo tabernacle que tinga quatre palms e mig de ample e tretze palms de altària ab totes aquelles lanternes e obres que stà deboxat en la dita mostra
Item mes que lo dit mestre Carles faça e sia tengut fer la vasa dels comens de la terra ab dos portals, un a cascuna part que tinga de ample de tota llum tres palms ab tots aquells pilars, jambrana e mollures segons està deboxat en la dita mostra
Item que lo dit mestre Carles faça e sia tengut fer la post e història principal del dit retaule ab les ymatges del Jesús e den Sent Thomàs ab deu apòstols segons la stòria de la sua aparició, seguir tota bultada e relevada ab sa pastera e ab ses claus, vasa e tuba trespanyada segons està deboxat, la qual stòria farà bultada tant bella quan porà, no obstant no sia deboxada en la dita mostra
Item que lo dit mestre Carles faça e sia tengut fer sobre la dita història dos altres istòries ab la punta ab ses tubes ab cinch panyades de la mostra que es deboxada la qual punta tinga de alt onze palms o més si més serà mester
Item que en los costats de les dites peces principals hi haja sis istòries a cascuna part ab sa tuba en la forma e manera deboxada en la dita mostra
Item que lo dit mestre Carles faça e sia tengut fer los dos pilars revestits e ab la spiga major den e los dos pilars de cascun costat e dos altres farons hi haja a fer set pilars revestits e que ab lo de mig sien huyt de manera que tots los pilars major sien sis tresfloris
Item que en les polseres sia tengut fer tres istòries en cascun costat e axí mateix en la punta una història en cada polsera ab sa sarmentona obrada de talla e ab sos àngels e bocells segons esta traçat en la dita mostra

Item més, que lo dit mestre Carles faça e sia tengut fer tota la dita obra o més e major, si e segons lo retaule requirirà bé o complidamente segos se pertany. E los dits obrers sien tenguts o obligats donar e pagar al dit mestre Carles per tota la dita obra per mans e treballs posant lo dit retaule per tot huytanta cinch lliures reals de València pagadores en quatre pagues, ço és, vint lliures començant la obra, vint lliures acabat lo banch e sacrari, vint lliures acabat lo pla del retaule ab la post e pastera principal de la istòria bultada e los pilars e les restants, vint e cinch lliures acabada tota la dita obra e posat lo dit retaule de fust ab tot efecte en lo dit cap major de la dita església
Item que lo que serà mester posar lo dit retaule, axí de obra de vila com de pedra, e fer dorats e tot altre pertret vinga a càrrech de pagar als dits obrers
Item que lo dit mestre Carles sia tengut e obligat fer e acabar lo dit retaule segons és dit, e aquell posat ab tot effecte per a la festa de Sent Thomàs, que serà en lo mes de desembre, any present MCCCCLXXXX huyt e aço sots pena de cinquanta lliures e de fer fer e acabar lo dit retaule a altre mestre a tota despesa e dan de aquel dit mestre Carles
E axí mateix los dits obrers sien tenguts sots les dites penes donar e pagar al dit mestre Carles ses terces e pagues en los terminis desús dits
Ite que los dits obrers sien tenguts e obligats donar al dit mestre Carles tota la fusta serrada, clavasó, aygua cuyta e tot lo pertret e mester de dit retaule a despeses de aquells dits obrers com lo dit mestre Carles sols sia tengut de posar les mans e treballs
Item més és pactat e concordat que los dits capítols sien executoris ab submissió e renunciació de propi for.
Quibus quidem capitulis…

DOCUMENTO Nº 52

Compromiso de Carles Gonçalvez para realizar unas obras en la capilla de la Virgen de las Fiebres de la Seo de Xàtiva para el obispo de Teano, Francisco Cardador de Borja

ARV, Jaume Prat, 1863

30 de octubre de 1498

Die tricesima predicti mensis octobris et anni jam dicti millessimi CCCCLXXXX octavi

Ego Karolus Gonçalbez carpentarius et magister operis talle in civitate Valencie de gens scienter et promitto et bona fide convenio vobis reverendissimo domino Francisco de Borga imperacione divina et Sacratissimi Domini mei Alexandri Pape Sexti Thesaurario generali absenti presentibus tamen et pro vobis stipulantibus et acceptantibus honorabile Francisco Ferran notario et Francisco Cardador nepote et parientibus vestri predicti domini operador ac operam cum effectu dabo pro hinc ad festum pasce ressurrectionis domine primo venturum preficiam operari bene et prefecte quoddam scanum quatuor palmorum cum dimidio latitudinis et quatuor columpnas latitudinis videlicet palmorum cinque duorum terciorum cum omnibus illis operibus que per vos michi data fuerit in forma als mostra e lo quadro dalt sen trium palmorum in dimidio latitudinis et quatuor palmorum cum dimidio longitudinis precio videlicet triginta sex ducatorum auri in auro michi per vos solvendorum in tribus tercis et qualiter unum tercium in principio dicti operis, secundum

tercium quo medietas dicti operis facta fuerit et facto et completo predicto opere ultimum tercium dictorum trium terciorum quod quidem opere ego teneor ponere et assentare in quandam capella quam vos dictus dominus Ex tranem operari factis in ecclesia collegiata predicte civitaits Xàtive ad hec autem nos dicti Franciscus Ferran et Franciscus Cardador promisso nomine procuracione scienter et gratis acceptamus predictam promissionem et omniam et singula suppradicta a vobis dicto Karolo Gonçalbez carpentario et promittimus et bona fide convenimus vobis que per dictorum operibus per vos ut promittitur faciendis dabimus et ex solvemus vobis triginta sex ducatos auri in auro in tribus terciis pro ut suppradictam est omnibus dilacionibus et recios sub pena decem solidorum pro quolibet tercio rato pacto semper manente ad solucione vero predictorum triginta sex ducatorum auri et ad faciendum et operandum predicta opera singule singulis referendo sola ostensione huiusque publica instrumenta precendarum fiat clausula ex cum fori submissió e renunciacione variacione in dicti et in clausulis juratis not. impetrandi neque littigandi ultra penam per juri sub pena viginti solidorum predicte monete rato pacto semper manente pro quibus obligamus una pars nostrum alteri et altera alteri videlicet ego dictus Karolus Gonçalbez omnia et singula bona et jura mea propia et nos dicti Franciscus Ferran et Franciscus Cardador omnia et singula bona et jura dicti domini Exitranem principales. Acta fuerunt hec in civitate Valencie

Testes in de fuerunt dominis Johannnes Alfarari Sacra literatura profesor Ecclesie Segobricensis et Michael Gomiz ecclesie Valencie canonicus

DOCUMENTO Nº 53

Compromiso de Carles Gonçalbez para realizar el retablo mayor del convento del Carmen de València

ARV, Juan Fenollar, 3105

11 de octubre de 1501

Die XI mensis octobris Anno a Nativitate Domini MD primo Valencie

En Carles Gonçalvez fuster habitador de València de bon grat et certa sciencia ab lo present publich instrument promés his obliga a frare Bertomeu Ferrando frare del monestir del Carme eo per aquell al venerable en Miguel Celma prior del dit monestir presents, de fer lavorar e obrar de fusta un retaule gran per al cap de la sglésia posant en aquell fusta propia e les mans lo qual retaule haia de ser de la altària, amplària, lavor e fayçó del retaule major de la sglèsia del monestir de Sant Francesch, lo qual retaule sia acabat e lavorat de fusta exceptant tots los pertrets que toquen a la graella del dit retaule, haia de donar acabat ab tot compliment de açí al dia de corpore primer vinent. E lo dit frare Bertomeu Ferrando de voluntat del dit prior obliga y promés dar e pagar al dit en Carles Gonçalvez per fer lo dit retaule en la forma sobre dita, sexanta lliures moneda reals de Valencia pagadores en tres pagues, la primera de continent, l'altra al mig temps ço és feta la mitat del retaule, la tercera quant lo dit retaule sera acabat. E si lo dit mestre Carles Gonçalvez no farà lo dit retaule dins lo dit temps, vol e li plau que lo dit frare Bertomeu lo puixa fer fer a

altre, a despeses del dit mestre Gonçalves. E lo dit frare Berthomeu promet pagar en dits terminis vol encorregut en pena de C sous stant tot temps ferm lo pacte. En axí per execució de les quals coses vol esser executat etc sia feta largament la executoria ab totes les clausules. Ab pacte exprés de no pledejar en impetrar sots pena de vint y cinch lliures renunciant a tota apellació etc. E per atendre e complir les dites coses e sengules de aquelles, los sobre dits frare Berthomeu Ferrando de voluntat e consentiment del dit prior e lo dit mestre Carles Gonçalvez obligaren lo hu al altre e l'altre a l'altre tots sos bens
Testimonis en Dionis Lorenç notari e mestre Vicent Macip pintor de retaules

DOCUMENTO Nº 54

Segundas capitulaciones del retablo de la capilla del Gremio de Armeros de la catedral de València con el maestro Carles Gonçalbez

AHN, sección: Osuna, protocolo: Luis Collar,
18 de junio de 1505

In dei nomine universi nos Gregorius Girart punyalerius, Nicholaus Granull cuyracerius, Dionisius Pons sellerius ex maioralibus laudabilis confratrie Sancti Martini vulgo dicto dels armes presens civitates Valencie, Petrus Michael sellerius, Matheus Giner cuyracerius, Ludovicus Carles mercator, Antonius Pallares spaserius, Johannes del Vilar spasarius, Alfonsus de Nagera punyalerius et Franciscus Tarrega forrador de spases, deputati per dictum oficium dels armes ex una et Carles Gonçalves fusterius ex altera partibus ex certa sciencia confitemur et recognoscimus una pars nostrum altera et alteri ad invicem et vicisim presentibus et acceptantibus in et super factura cuisdam retaboli de fusta fiendi per dictum magistrum Carles fusterium secundum tenore capitulorum infrascriptorum in sede Valencie in capella sub invocacione Sancti Martini intervenientibus aliquibus personis inter nos dictas partes fuerunt atque sunt inita conventa, pactata, concordata stipulata atque promissa et firmata capitula in nostri dictarum partium presencia per notario infrascriptum in alta et intelligibile voce lecta et publicata que quidem capitula sunt tenoris seguentis:
E primerament és pactat, avengut e concordat entre nosaltres, ço és, entre mi mestre Carles e vosaltres clavari e maiorals e persones eletes, que yo dit mestre Carles promet que la obra del dit retaule ques ha de fer de vulto en aquesta manera, ço és que en les quatre taules que son en lo compartiment del quadro del retaule, ço és del banch en amunt faré quatre ystòries de la vida del gloriós Sant Martí e aquelles faré de vult de fusta bona de ciprer ben fetes e ben acabades e les ymatges ben proporcionades segons millor se pot e es deu fer e ab tantes ymatges quantes volren com tot so yo content de fer ho segons a vosaltres honorables maiorals e clavari e persones eletes plaurà e ordenaren
Item és pactat, concordat e avengut entre nosaltres dictes parts que, yo dit mestre Carles en lo banch del dit retaule faré set ymatges de vulto de fusta de ciprer molt ben fetes e de la millor manera ques poden e es deven fer, ço és, en lo mig Jesús Christ fet en la devoció de la pietat segons la devoció com paregué al glorios Sent Gregori pus devotament que fer se puga, la qual pietat faré fornida de cerafins de vulto e de fusta de ciprer mateixa, de manera que stiga dita ystoria ben acompanyada e les sis ymatges restants per acabar de fornir lo banch, faré e promet fer de

aquelles ymatges de sants e sanctes que vosaltres manaren, volren e ens plaurà, fetes de vulto de fusta de ciprer en la pus singular manera e proporció ques pugan dejar fer

Item és pactat, concordat e avengut entre nosaltres dictes parts que, yo dit mestre Carles promet donar e fer ab compliment lo davant altar del dit retaule en aquesta manera, que he de fer aquell se farà de talla e obra de maçoneria que serà mester segons stà lo davant altar que és en la capella del reverent mestre Vicent Climent e promet fer aquell molt millor e que avance aquest a aquell en totes coses

Item és stat pactat, concordat, avengut entre nosaltres dictes parts que, yo dit mestre Carles promet fer e faré sobre la tuba que ha de star sobre la ymatge del gloriós Sant Martí peça principal que està en lo mig del retaule molt singularment e ben feta e de la millor manera e obra ques puga nis deja fer e que per lo semblant promet fer e faré la peanya del dit Sanct Martí molt ben feta e de la millor manera e obra ques puga ni deia fer e per lo semblant promet fer e faré la pastera de la ymatge del dit Sant Martí, ángels de vulto o obra de talla axí com volren ons plaurà en forma que la dita pastera stiga ben fornida e la ymatge de Sent Martí ben acompanyada e axí mateix promet fer acabar e ab effecte faré tota la copada de les fulles de les polseres de la millor manera ques puga fer

Item és pactat, concordat e avengut entre nosaltres dictes parts que, per quant stam nosaltres clavari, maiorals en dupte si les ymatges de les polseres se deven fer planes, pintades o de mig vulto és avengut que delliberant fer aquelles de mig vulto, vos dit mestre Carles dejan e tengan a fer cadascuna ymatge per hun ducat e yo mestre Carles promet fer aquelles dites ymatges de mig vulto per lo dit preu

Item és pactat, concordat e avengut entre nosaltres dites parts que yo dit mestre Carles faça com ab los presents promet, fer bastiments e portes de dit retaule de bona fusta e ab bones frontices ques tanquen es obren delliurament les dites portes ordenades e conservades en aquella millor manera e forma que fer se puxa e deja les quals dites portes han de star e yo dit mestre Carles tinch a fer en tal forma que ubert lo dit retaule aquelles toquen a la part dels costats de la capella en axi que quant lo retaule serà ubert les dites portes mostren tenir la capella empaliada e molt ornada les quals portes de retaule haien de esser tan complides que cobren axi lo banch com lo retaule

La qual fahena obra e factura de totes les damunt dites coses axí de obra de vulto com de talla e maçoneria, yo dit mestre Carles promet fer e faré com axí ab los presents entre nosaltres dites parts sia concordat e avengut per preu de dos milia noucents sous e per lo dit preu promet ab tot effecte e compliment de fer acabar tota la desús dita e entre nosaltres pactionada obra e fahena e per lo dit preu so content de fer aquella e de donar recapte a totes despeses mies de tot lo que toca a tota la obra de la fusta e despeses de aquella ab totes les coses per los damunt dits capítols concordades en lo qual preu de IIM DCCCC sous vull e so content yo dit mestre Carles que sia compres e entés qualsevol quantitat que yo pretengués haver de la obra que stà ja feta en lo dit retaule com yo sia content em placia que en los dits II M DCCCC sous sia compres e entres qualsevol cosa o quantitat que tengues o degues haver del dit offici per qualsevol obra que yo haia feta en lo dit retaule e yo havent donat ab compliment toa la dessus pactionada obra ho content esser acabat de pagar ab los dits IIMDCCCC sous e no puixa demanar mes per via alguna com axi sia entre nosaltres concordat e tal sia lo preu avengut

Item es entre nosaltres dites parts pactat e concordat e avengut que lo dit preu de... a esser pagat per vosaltres dits clavaris e majorals e persones eletes a mi dit mestre Carles dins temps de sis

anys començant lo primer any la festa de Sent Johan prop esdevenidor del any Mil D e cinch en avant en les dates e partides seguents...
Item és pactat e concordat e avengut entre nosaltres dictes parts que yo dit mestre Carles sia tengut com ab los presents promet e m'obligue que essent fet e acabat lo dit retaule de pintar per mestre Nicholau Falcó pintor, lo qual te a carrech de pintar aquell que en tal cas posaré e asentaré en son lloch lo dit retaule de la forma que es mester a despeses mies si empero seré e no en altra manera com si altre es de mi no vulla que altri per mi ni hereus meus sien tenguts de posar ni asentar lo dit retaule ni los bens meus hi sien per la dita rahó obligats...
Testes Geronimus Dassio legum doctor et discretus Rafael Exulbe notarius habitator Valencie...

DOCUMENTO Nº 55

Capitulación para la obra de pintura y dorado del retablo del Gremio de Armeros de la catedral de València con el pintor Nicolás Falcó

AHN, sección: Osuna, protocolo: Luis Collar,

18 de junio de 1505

E primerament és estat avengut e concordat entre nosaltres dictes parts que, yo dit mestre Nicholau Falcó promet fer e faré axí la obra que huy stà feta en lo retaule de la dita capella com encara la que és nomenada en los capítols fets e fermats entre vosaltres dits clavaris e maiorals de una e mestre Carles fuster de obra de talla de la part altra los quals capítols yo he vist e de paraula en paraula a mi son stats lests als quals me refir, e vull haver expresats e insertats e que sien asi continuats per tota la dita obra axí feta com fahedora per los dits capítols de mestre Carles que és e serà de vult e de talla faré de or daurada de or fi e de la millor manera ques puixa daurar e les colors que a la dita obra serà mester com son verts, carmesins e adzur posaré e promet posar sobre or per que sien molt millors les collors e que semblen a smalt de obra de argenter e lo adzur que hauré a posar promet posar del pus bell que yo poré o deure haver e la pintura e encarnament de totes les ymatges promet fer que les colors sien posades al oli molt perfetament e axí no sols en les ymatges e ystòries de vulto empero encara en totes les ymatges que serán en lo dit retaule e davant altar faré com dit es al oli. E encara més promet fer e posaré les colors de les portes del dit retaule ab aygua cuyta per que es cosa de durada en la obra ques fa sobre tela.
Item és pactat, avengut entre nosaltres dictes parts que yo dit mestre Falcó faça com ab los presents promet fer la pintura de les ymatges que tenen a eser en les polseres, davant altar e portes del dit retaule de fer en la dita pintura aquells sancts e ymatges que vosaltres dits clavaris e maiorals e persones eletes plaurà e manaren e no res menys promet fer en les dites polseres, davant altar e portes tants sants e tantes ymatges quantes vosaltres volren ins plaurà
Item es pactat e concordat entre nosaltres dictes parts que, yo dit mestre Falcó per a la festa del gloriós mosén Sanct Martí primer vinent haia de donar com ab los presents promet en lo dit temps donar daurats los sants Martí ab la pastera ab tota perfectió acabats ab quatre ymatges de les que aran stàn en lo dit retaule, les quals daré molt ben daurades e encarnades al oli e axí serà tota laltra obra seguent segons damunt és stat pactat e concordat dins dos anys comptadors de la festa de Sent Martí primer vinent, ab preu de huyt milia cinch cents sous, (…)
Testes predicti

DOCUMENTO Nº 56

Ápoca a Carles Gonçalbez por las obras realizadas en la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva

ARV, Jaume Prats, 1870

15 de diciembre de 1505

Die quintadecima dicti mensis decembris

Sit omnibus ego Charolus Gonçalbez carpentarius et magister operis talle in civitate Valencie de gens scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis Reverendissimo in Christo Patri domino Francisco de Borgia Sancte Romane Ecclesie Cardinali licet et absenti et vestris que per manus Reverendi domini Francisci Cardador canonici Sedis Valencie dedistis et ex solvistis michi ego a vobis habui et recepi voluntati mee omni modo de realiter numerando triginta sex ducatos auri michi per dominacione vestra debitos racione cuiusdam escani quatuor palmorum in dimidio latitudinis et quatuor columpnarum latitudinis videlicet cinque palmorum duorum terciorum per me instrumentum factorum et operatorum pro ut in quondam instrumento predicta de causa per me facto sub die tricesima mensis octobris anno a nativitate Domino Millessimo Quadragessimo nonagesimo octavo (etc)

DOCUMENTO Nº 57

Contrato para la realización de un retablo con Damiàn Forment para el Hospital den Conill de València

ACCV, Vicent Ambros d'Artes, 20082

9 de marzo de 1507

En Damià Forment fuster vehí de València scientment per concordia feta entre mi de una part vos noble don Galcerán de Mompalau administrador del hospital den Francesc Conill de la part altra promet a vos dit noble don Galceran de Mompalau present, fer sis ymatges obrades de bulto de fusta per al retaule del dit hospital, ço és dos ymatges per al mig de altària de cinch palms e mig, ço és lo gloriós Archàngel Sant Miquel e Sent Jaume e quatre altres, ço és Sancta Madalena, Sent Onofre, Sent Sebastià glorios e Sent Francesch per les quals me sian tengut donar e pagar trenta ducats de or en esta forma ço és la mitat acabada la mitat de la obra e la restant quantitat acabada la obra les quals vos promet donar e liurar de ací a la festa de pasqua (...) e lo dit Galceran de Mompalau en lo dit nom acceptant , promet donar los dits trenta ducats en los dits terminis, se obliga etc fonch fet en València
Testes lo magnifics mosen Vicent de Fachs cavaller e mosen Miguel Furió cavaller habitadors de València

DOCUMENTO Nº 58

Tabla de Damián Forment para la cofradía de flaquers de València

ARV, Francisco Juan Sans
2095

9 de enero de 1508

Nos Petrus Daria clavarius offici dels flaquers, Johannes Soler et Domingo Vidal, Miquel Ferriol majoralibus offici de flaquers Valencie habitatores gratis etc omnes simul [roto] promittimus vobis honorabile Damiano Forment fusterio presenti et vestris dicte civitates Valencie habitator viginti quinque libras monete regalium Valencie et sunt pro una tabula de vulto suppra corpora mortuorium adicto officio dels flaquers quas quidem viginti quinque libras dicte monete dare et solvere prmottimus vobis dicto Damiano Forment videlicet scilicet in tribius terciis videlicet in principio dicte tabule et in medio dicte tabule et in fine dicte tabule omni dilacione etc si non [roto] viginti solidorum dicte monete etc rato pacto etc fiat executoria largo modo etc Ad hec ego dictus Damianus Forment promitto vobis dictis majoralibus clavario facere dictam tabulam de vulto a die primum ad festum pasque [el resto roto]

DOCUMENTO Nº 59

Testamento de Carles Gonçalbez

ACCV, Luis Arinyo, 14082,

14 de mayo de 1508

En nom de nostre señor Déu Jesuchrist e de la humil verge e beneyta mare sua amen com totes les coses mundanals sien corruptibles, vanes e transitories excepto mortal mort corporal scapar no puixa e tota persona sana e discreta deu dispondré e ordenar sa casa e bens los quals Déu li ha acomanat regeixca e administre en aquest trist e miserable mon transitori de manera que salvant la sua ánima puga dona bon compte a son déu creador, factor e redemptor de aquella en los espantos e terrible dia de aquell gran juhí final en pera amor de aço yo mestre Goçalbo Carles fuster e mestre de fer hymatgens de fusta e habitador de València, malalt e hajenst en lo llit ferit de vértola de la qual malaltia tem morir, empero estant per gracia de nostre señor déu en mon bon seny, paraula clara sancera e manisfesta e ab bó e clar enteniment, revocant, bassant e nullant tots e qualsevol testaments, codicils e altres darreres e últimes voluntats mies enrere per mí fets e fetes en poder de qualsevol notaris e altres qualsevol persones per qualsevol titul, causa, manera e altres. Ara de nou faç e orden aquest meu últime, darrere testament e última e darrera voluntat mia en e ab lo qual faç e orden man e elegeixch marmesors meus e de aquest meu últim e darrer testament, executors lo honorable mestre Cabanes pintor habitador de la ciutat de Valencia al qual done plen poder e larga facultat per pendre vendre e alienar tant de mos bens axí mobles sehens com semovents e sent intervenció de cort e jutge algún e seus dan de lurs bens ans per sa propia autoritat e los preus de aquells rebre quan vasten a executar e cumplir les coses davall

scrites e per mí en lo meu present e darrer testament ordenadores. E primerament acomanant la mia ànima en les mans de nostre señor déu Jesucrist, elegeixch la sepultura al meu cos ser feta en lo devot monestir de frares predicadors en la capella de Sent Gil. E prench me per la mia ànima deu liures moneda reals de València de les quals vull e mane me fos dit e dir un trentenari de sent Amador ab ses caneles be complidament. Item vull e man que sien donats al bací dels pobres de la parròquia de Sent Johan del Mercat vint e cinch sous. Item vull e man que mos hereus facen e sien tenguts fer lo diumenge aprés de Santa Marta a la festa de Santa Marta segons yo acostum a fer acostumava e lo e lo qual sobrarà de les dites deu liures vull e man sia distribuhit e partir en pobres vergonyants, catius a traure e orfenes a maridar. Item vull e mane que tots mos torts, deutes e injuries sien pagats e satisfets aquells e aquelles que ab legitimes proves se mostrarà yo esser tenguda e obligada en tot any e for de açó benignament observat. Item dexe en tudor e curador de mos fills menors Damià, Johanna e Ángela al honrat mestre Nicolau Falcó habitador de Valencia. E tots los altres bens meus mobles e inmobles sehents consemovents deutes e drets e accions a mi pertanyents e pertanyer podents e devent luny o propara esdevenidor per al quasevol causa manera rahó. Hereus meus Damià, Johanna Angela fills meus legítims e naturals e del legítim e carnal matrimoni procreats e aquells en los dits noms e drets meus hereus meus propis e universals institueix per dret de institució per eguals parts suceehint los huns als altres ço és los uns als premorints ab tal empero pacte condició e vincle que vull e mane ma muller na Ursola Gonçalbes tingua la vida en mos bens….
Present foren convocats e apellats a la confirmació del present testament los honorables mestre Jacme Texidor cirurgià e Berthomeu Sora fuster e mestre Pere Alvaro obrer de vila vehins e habitadors

En apres contat del cinch del mes de maig del any mil cinch cents nou que era hun any menys dotze dies après mort de dit testador a instància dels honrats mestre Rodrigo Fuster marmesor escrit en lo darrer codicil e den Damià Gonsales fill e hereu ensemps ab altres jermans e a instància de na Ursola Cabanes vidua muller del dit defunt per son interés lo present testament fonch per mi dit Luys Arinyo les e publicat
Dins la casa e habitació del dit mestre Karles quondam fuster defunt hon morí e fins a sos darrers dies la qual stà dins la ciutat de València en lo carrer de Sent Vicent
El fill Damià Gonsales aceptava la dita herència e lo dit mestre Rodrigo acceptava la tutela e cura de sos cunyats fills del dit defunt
Testimonis foren presents a la publicació de dit testament los honrats mestre Berthomeu de Sora e Marti Navarro fusters e habitadors de Valencia

Revocación de los albaceas testamentarios de Carles Gonçalvez

Dia 17 de mayo

Señala como en el testamento anterior había dispuesto “que fossen marmesors meus e del meu últim e darrer testament executors lo honrat mestre Cabanes pintor e en tudor e curador de mos fills mestre Nicolau Falcó pintor, ara ab aquest present meu e darrer codicil revoque aquells sobre dits de tudor e curador de mos fills e de marmesor de la mia ànima. E prench per tudor

e curador de mos nebots fills de ma jermana Isabel lo dit mestre Rodrigo Fuster gendre meu e prench per tudor e curador de mos fills lo honrat en Gaspar Canyelles velluter

Testimonis Marti Lopez cirurgià, Berthomeu Sora fuster e mestre Pere Alvaro obrer de vila

DOCUMENTO Nº 60

Contrato con Luis Muñoz para el retablo de la capilla de la Paz en la iglesia de Santa Catalina de València, donde se indica que siga el modelo del retablo del gremio de armeros de la catedral de València

ACCV, notario: Bernat Gomis, 18034

31 de mayo de 1518

Die XXXI mensis madi anno a nativitate Domini MDXVIII

In dei nomine amen noverint universi etc anno a nativitate Domini Millesimo Quingentessimo decimo octavo die vero intitulato tricesima prima comparerunt magnifico Miquael Johannes Carbonell miles et honorable Petrus de Ruesquas botiguerius pannorum lane operarii anno presenti fabrice capella Virginis Marie sot atribut de la Pau in ecclesia beate Catherine presentis civitatis Valencie constructe ex una et Ludovicus Munyos carpentarius sive mestre de tall civitatis Valencie habitator partibus ex altera quibus per dictum et infrascriptum notarium fuerunt lecta recipia que et publicata capitula inter se facta et confecta super opera et forma retabuli predicte capelle virginis Marie sots atribut de la Pau quod tenor sequitur sub hiis verbis :

Capítols fets e fermats entre los magnífics mosen Miguel Joan Carbonell cavaller e lo honorable Pedro de Ruequas botiguer de draps de lana obrers de la fàbrica de la capella de la sacratíssima Verge Maria de la Pau construhida en la església parrochial de la benaventurada sencta Catherina màrtir de la present ciutat de València habitadores de una e lo honorable mestre Luys Munyos mestre de tall de la dita ciutat habitador de la part altra en e sobre la obra e factura del retaule de la capella de la Verge Maria de la Pau los quals son del serie e tenor seguent:
E primerament és estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Luys Munyos ha de fer a despeses sues lo dit retaule de fusta de la dita capella de la Verge Maria de bulto ab ses polseres e dalt sobre lo dit retaule una pechina e tots los pilarets que dividixen les istories e ymatges de bulto damunt aquelles axi del banch com del retaule
Item és pactat e concordat entre les dites parts que entorn de la pechina lo dit mestre Munyos ha de fer sos serafins de bulto ab tres terraces, ço és la una damunt la dita pechina e les dos als costats de aquella e davall les polseres hun àngel a cascuna part
Item és stat pactat e concordat entre les dites parts que en lo peu del dit retaule hi ha de haver cinch cases dins les quals lo dit mestre Munyos ha de fer cinch istòries ço és en les dos los dos goigs y en la de en mig la pietat y en les altres dos les istòries que los dits obrers li donarán e axí mateix sobre los dits pilarets y en les polseres les ymatges que los dits obrers li donaran y al costat

del aracelli a la una part y alaltra dos goigs e dalt daval la dita pechina tres goigs segons en lo cap patró donat per lo dit mestre Luys Munyos stà senyallat

Item és estat pactat e concordat entre les dites parts que totes les ymatges de bulto que lo dit mestre Munyos ha de fer en lo dit retaule hajen de correspondre a les ymatges del retaule que stá en la seu en la capella de la confraria del armers sots invocació de sant Martí

Item és estat pactat e concordat entre les dites parts que davall en les pehanyes del peu del dit retaule ha de eser obrades segons stà en lo dit cap patró ab unes portetes ques tanquen

Item és estat pactat entre les dites parts que lo dit mestre Munyos haja de donar lo dit retaule ensemps ab la dita pechina asentat per a la festa de la Verge Maria de la Pau primer vinent ab Araceli, empero sense les ymatges de bulto

Item és estat pactat entre les dites parts que lo dit mestre Munyos ha de donar lo dit retaule de tot acabar ab totes les istòries aque en aquell se han de fer per a la festa de la Verge Maria de la Pau del any mil cincents e denou e aquell asentat com ha destar a totes ses despeses

Item és estat pactat e concordat entre les dites parts que los dits obres sien tenguts e obligats de donar al dit mestre Munyos axi per la fusta com per les mans e altres averies del dit retaule acabat que sia perfetament cent cinquanta liures cinch sous de les quals ne ha ja rebut lo dit mestre Munyos per mans del honorable en Miquel Dura alias Ribes apotecari donats per sa devoció cent cinquanta sous en axi que restarien huy a pagar cent trenta dos lliures quinze sous

Item és concordat entre les dites parts que les dites cent trenta dos lliures quinze sous los dits obrers an de donar e pagar al dit mestre Luys Munyos en quatre pagues ço es la primera trenta ducats desta forma ço es en continent quinze ducats per a la festa de la Verge Maria de la Pau primer vinent en haurà de asentar lo dit retaule ab son bastiment sense les istories de bulto, altres quinze ducats e la segona paga e altres pagues pares la festa de la Verge Maria de la Pau primer vinent de quatre en quatre mesos havent de liurar fahena que responga a la dita quantitat en axí que a la darrera paga lo dit mestre Munyos haja de donar acabat complidament e asentat tot lo dit retaule

Item es estat pactat e concordat entre les dites parts que fet e asentat lo dit retaule per a veure y exhaminar si les dites ymatges e istòries e altres coses del dit retaule stan perfetament acabades segons la dita mostra de les ymages del retaule de la confraria dels armers volen e plau a les dites parts que aquell sia vist e regonegut per lo honorable [ ] Cetina argenter e aquell dit retaule vist e regonegut per lo dit Cetina les dites parts hajen a estar en la judicatura de aquell

Item és estat pactat e concordat entre les dites parts que nenguna de aquelles no puixa venir contra la present capitulació e si nenguna de les dites parts y contravenia aquella tal encorrega e sia encorreguda en pena de vint e cinch ducats aplicadors a la part e absent

Item és pactat entre les dites parts que los presents capítols e quasqun de aquells sien executoris ab submissio e renunciacio de propi for e altres clausules necesaries segons stil e parctica del notari rebedor de la present acte de capitulació a tota utilitat de dites parts

Quibus quidem capitulis…

Testes honorabile Jacobo Roger mercator et Andreas Sabater scriptor Valencie habitatores