

“DE LA MÀ DE UN FLORENTÍ” Y “DE MESTRE MARÇAL”. LOS DIBUJOS DEL PINTOR VALENCIANO JOAN MORENO (1382-1448) Y EL CUADERNO DE LOS UFFIZI*

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO¹
Universitat de València

A partir de la localización del testamento, inventario de bienes y almonedas posteriores tras el fallecimiento del pintor Joan Moreno en la ciudad de Valencia en 1448, se analiza la importancia del dibujo en los talleres del gótico internacional. La mención específica de dibujos del alemán Marçal de Sas (†1410) y de un florentino que podría ser Gherardo Starnina (c. 1354-1409-13) ofrece la posibilidad de analizar esta documentación en relación con el cuaderno de dibujos de los Uffizi (inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324). Un repertorio de dibujos que se considera realizado en torno a los años 1400 en la ciudad de Valencia y que responde precisamente a las dos corrientes más importantes señaladas en la pintura gótica, la nórdica y la florentina.

Palabras clave: dibujo gótico; cuaderno de los Uffizi; Marçal de Sas; Starnina; pintura gótica; transmisión del conocimiento artístico; Valencia.

“DE LA MÀ DE UN FLORENTÍ” AND “DE MESTRE MARÇAL”. THE DRAWINGS OF THE VALENCIAN PAINTER JOAN MORENO (1382-1448) AND THE UFFIZI DRAWING-BOOK

The finding of the will, inventory and sales of the goods after the death in 1448 in Valencia of the painter Joan Moreno allows us to analyse the importance of the drawings in the international gothic painting ateliers. The specific mention of drawings of the German painter Marçal de Sas (†1410) and of a Florentine painter, who can be identified with Gherardo Starnina (ca. 1345-1409-13) offers us the possibility of analysing this documentary evidence in relation with the Uffizzi Drawing-book (inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324). A collection of drawings dated ca. 1400 in the city of Valencia and related to the two major international gothic styles: Nordic and Florentine.

Key words: Gothic drawings; Uffizi Drawing-book; Marçal de Sas; Starnina; Gothic painting; Artistic transmission; Valencia

Cómo citar este artículo / Citation: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes (2020) “De la mà de un florentí” y “De mestre Marçal”. Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 371, Madrid, pp. 189-204. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.13>.

El 10 de diciembre de 1448 moría en la ciudad de Valencia Joan Moreno, un pintor perteneciente a la segunda generación del gótico internacional, conocido por ser uno de los representantes de la permeable barrera existente en los oficios artísticos, en la que los pintores podían dedicarse al bordado, dibujo, pintura decorativa y también a los grandes retablos. La peripecia vital de Joan Moreno es parcialmente conocida por encontrarse en documentos relativos a un oficio

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, HAR2017-83070-P, “Geografías de la movilidad artística. Valencia en Época Moderna”.

¹ mercedes.gomez-ferrer@uv.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4752-3979>.

muy versátil, aunque él fue casi siempre ajeno a los grandes encargos que durante la primera mitad del siglo XV acapararon otros talleres de más relevancia. La localización de su testamento, inventario de bienes y almonedas posteriores² proporcionan información de primer orden para ahondar en importantes cuestiones sobre el oficio del pintor medieval³. La venta de sus dibujos con historias del alemán Marçal de Sas (†1410) y dibujos de un florentino, que consideramos podría ser Gherardo di Jacopo, Starnina (c. 1354-1409-13), apunta a temas como la utilización y transmisión de los dibujos y *mostres* en los talleres, el reconocimiento de la autoría y la influencia que estos maestros tuvieron en la configuración de la pintura de esta época. Ofrece la oportunidad de profundizar en la comprensión y naturaleza de uno de los conjuntos de dibujos más importantes del gótico internacional, el cuaderno de los Uffizi, adscrito al medio valenciano en las investigaciones más recientes⁴.

Joan Moreno, breve semblanza biográfica

Joan Moreno contaba con 14 años cuando firmó en 1396 un contrato de aprendizaje durante dos años y medio en el taller de Pere Forner, pintor de retablos de San Mateo (Castellón). A partir de 1404, Moreno se encuentra establecido en la ciudad de Valencia, en unos años en los que triunfaban talleres adscritos al gótico internacional como los de Pere Nicolau, Marçal de Sas o Antoni Peris. Aunque a Moreno no se le conoce ningún contrato de grandes retablos, sí que contamos con numerosas referencias a otros trabajos que correspondían también al genérico oficio de pintor⁵. En realidad, podemos considerarlo un artesano pintor, dorador, *paveser* (pintor de escudos), *caixer* (pintor de cajas), *perpunter* (persona que hace repuntes sobre una tela, en especial sobre las vestimentas militares o *sobrevestas*⁶), bordador⁷ y dibujante. Tuvo destacada intervención como decorador en obras efímeras, entre otras, las realizadas para la entrada del rey Fernando de Antequera (1414), para las bodas del rey Alfonso con María de Castilla (1415) o para los entremeses del Corpus. También colaboró con Gonçal Sarriá y Jaume Mateu en las decoraciones de los techos de la casa de la ciudad entre 1427 y 1428, que incluyeron los retratos de los Reyes de Aragón, sin que podamos precisar su grado de autoría⁸ [fig.1]. Otros muchos trabajos están relacionados con el arte funerario como la pintura de escudos, estandartes, cotas de armas o telas para las sepulturas de familias nobles como los Pardo de la Casta, Vilarrasa, Natea o Bellvís⁹. Para el desarrollo de este oficio utilizó abundantemente dibujos y existen muchas noticias de su uso a lo largo de su carrera profesional, en la realización de bordados, colchas, tejidos imperiales, confección de banderas, pinturas en cortinas de seda con las armas reales o frontales de altares. Estos trabajos podían tener tanta pintura figurativa para lo que era necesario el uso de dibujos “historiados” o elementos decorativos.

² Testamento de Joan Moreno, 4 de noviembre de 1448, Archivo Corpus Christi de Valencia, (ACCV), Antonio Lópiz, 22179. Tras el testamento se indica la fecha de su fallecimiento. El 30 de diciembre de 1448 se efectúa el inventario de bienes y a partir del 2 de enero de 1449 se suceden las almonedas. Dada su extensión ofrecemos un extracto de los aspectos concernientes a temas artísticos en el apéndice documental.

³ Uno de los aspectos más significativos que se extrae de esta documentación se relaciona con la transmisión del conocimiento artístico que cuenta con amplia bibliografía. Para la Corona de Aragón ver los trabajos de Español, 1997 y 2016.

⁴ Con amplia bibliografía, entre los textos más significativos: Jenni, 1976; Bellini, 1978; Scheller, 1995: 317; Marchi, De, 2001: 161-169. Miquel, 2012: 333-346 y Montero, 2013b: 55-75.

⁵ Llanes, 2012: 2392-2404, recoge parte de esta peripecia vital y sus principales trabajos, sin ofrecer datos de su testamento, bienes y almonedas.

⁶ Túnica corta que se llevaba sobre otras piezas de vestir y que normalmente tenía decoraciones heráldicas.

⁷ Bordó las vestimentas de un ángel y de 7 figuras del entremés de la Rueda de las Edades en la entrada de rey Fernando de Antequera en 1414, Cárcel / García Marsilla, 2013: 384.

⁸ Aliaga, 1996: 99-100. Se trata de un pago conjunto a los tres pintores.

⁹ Este tipo de obras podía alcanzar precios bastante elevados ya que en muchos casos empleaban oro o plata corlada. Ver Miquel/ Serra, 2011: 375.



Fig. 1. Jaume Mateu, Gonçal Sarrià y Joan Moreno, *Pedro III el Ceremonioso*, temple sobre tabla de madera de pino, 1427, MNAC.

Su consideración entre los pintores valencianos del momento debió ser elevada ya que sabemos que Moreno participó en varias tasaciones, entre otras de los retablistas Jaume Mateu o Jacomart¹⁰ o del iluminador Domingo Crespi¹¹. Un dato que no ha sido suficientemente valorado y que prueba la importancia de su taller es que en 1434 un tal Berthomeu Jacomart afirma haber estado trabajando con él durante cuatro años¹². Quizá este nombre podría deberse a un error del escribano, ya que no hay más Jacomart en esta fecha que Jaume Baço, el Jacomart por antonomasia. Sea o no, nos da indicación de un taller muy activo con discípulos que realizan un aprendizaje y que se suma a los ya conocidos como su hermano menor Miquelet¹³.

El testamento e inventario de bienes de Joan Moreno

Joan Moreno testa el 4 de noviembre de 1448 en su casa de la parroquia de San Andrés, dejando como heredera a su esposa Jaumeta, con la que había casado en segundas

nupcias y a su hija del primer matrimonio, Isabel que en el momento de su fallecimiento, era monja en el convento de la Trinidad, donde él quería enterrarse¹⁴. Moreno se había vuelto inmerso en un desagradable pleito por la herencia de su segunda esposa. Este pleito que duró más de cuatro años le había costado numerosas pérdidas y ausencias en el obrador, porque no había podido dedicarse suficientemente a su negocio pictórico¹⁵. Gracias a esta documentación conocemos la alta estima que se le tenía con calificativos como “bo e famós pintor” o “favorit en son art”. La ausencia de hijos que continuaran el oficio explicará también el desmantelamiento del taller tras su fallecimiento. Sus albaceas testamentarios fueron Crestià de Cardona, estañero, su mujer Jaumeta y el omnipresente mosén Andreu García, presbítero, beneficiado de la Seo de Valencia. Este clérigo participó en numerosas empresas artísticas, ya fuera proporcionando trazas, indicaciones iconográficas, encargando retablos o coleccionando muestras y dibujos¹⁶.

¹⁰ Sanchis Sivera, 1928: 20

¹¹ Ramón, 2007: 135

¹² Gómez-Ferrer, 2006: 80. Joan Moreno había coincidido con Jacomart Baçó, sastre, padre del pintor en la entrada del rey Fernando de Antequera, *Cárcel / García Marsilla*, 2013: 47. No es de extrañar que un pintor que trabajaba habitualmente con tejidos tuviera contacto directo con este sastre y hubiera aceptado a su hijo en casa como aprendiz.

¹³ Miquel Moreno colaboró también con Miquel Alcañiz, ACCV, Lluís Guerau, 27185, 14 de marzo de 1425, pinturas para la sepultura de Mateo Llançol.

¹⁴ APPV, Antoni Llopiz, 22179, 4 de noviembre de 1448.

¹⁵ Jaumeta, al morir su padre, había entrado en disputa con su madrastra que intentaba apropiarse de sus bienes y Joan Moreno pleiteó para poder salvarlos. El pleito en Archivo del Reino de Valencia, (ARV), Justicia Civil, 3723, mano XVII, fol. 47vº y mano XVIII, fol. 25vº y ss. La propia Jaumeta lo reconoce en su testamento fechado el 10 de septiembre de 1447. APPV, Antoni Llopiz, 22179, “(...) Leix al dit Johan Moreno marit meu de mos bens mil sous de la dita moneda e aço per molts treballs que aquell ha sostengut en pledeiar la herencia de mon pare (...)”.

¹⁶ Montero, 201c: 401-418.

En el momento del fallecimiento, Joan Moreno tenía tanto obras que formaban parte de su ajuar doméstico como otras en las que estaba trabajando, que apuntalan esa imagen de versatilidad de los encargos atendidos en este taller, algunos en proceso de elaboración, otros ya finalizados. La mayor parte se sitúan en una caseta cerca de la bodega que parece ser su obrador, aunque también hay objetos a mitad confeccionar en el interior de la casa, tanto en el comedor como en una habitación contigua. Estas referencias confirman el hecho de que a pesar de no conocerse el encargo de grandes retablos sí que trabajaba con pintura figurativa, imágenes e historias narrativas en soportes más modestos, son las denominadas telas de *pinzell* y pequeñas tablas de madera o *posts* que decoran muchas casas particulares. Esto explica que en el citado pleito se diga de él que ha realizado “obres notables de son art, axí de retaules com de vidaures de draps d’or”¹⁷. De hecho, a pesar de que se ha manifestado la sorpresa por no conocerse obras con componente figurativo ejecutadas por Moreno, ya sabíamos que en los entremeses de la entrada de Fernando de Antequera, entregó un dibujo de la Muerte¹⁸, o que como bordador en 1404 entregó unas historias y dibujos de los siete gozos de la Virgen María¹⁹.

Entre los trabajos en los que se encontraba inmerso se aprecian obras en muy diversos soportes, lo que nos habla de la variedad de materiales y técnicas de preparación que podían admitir un componente figurativo, mientras que muchas eran de carácter decorativo²⁰. Entre las primeras se citan un oratorio de cáñamo con guardapolvos de madera, en el que no se podía adivinar las figuras que había, lo que nos habla de una preparación previa de un dibujo subyacente que no era posible distinguir. Unas tablas dibujadas con la imagen de la Virgen María y otras imágenes, que no se explicitan. Unas tablas ya enyesadas pero no dibujadas, otras enyesadas y dibujadas sin indicación de temática. Un estuche de oratorio. Una tela de cáñamo donde estaba dibujado el Juicio Final sin acabar. Una tela de tres palmos de largo con la imagen de Jesucristo sentado y los cuatro evangelistas ya acabada con sus colores. Una vidriera con la imagen de la Virgen María en un marco de madera de roble de Flandes. Como vemos obras de carácter menor que podemos considerar de devoción privada. De las segundas, muchas en la línea de encargos ya conocidos en Moreno, que afianzan su posición de pintor relacionado con las exequias de nobles en la ciudad y con encargos reales. Unas *sobrevestas*, estandarte, pendón y cubiertas de caballo con las armas de la testamentaria de Felipe Boil de la Scala, que no se habían pagado. Un escudo grande de sepultura, con las armas de los Soler, que estaba solamente enyesado a falta de pintura. Dos señales grandes con las armas de los Cardona. Unas lanzas con señales de los Centelles y otra de los Boil. También banderas con señales reales, un pendón y una tela con el emblema del hijo del rey Magnánimo.

El oratorio con la imagen de San Jordi, acabada de colores, dorada de dos palmos y medio y colocada sobre la puerta de entrada al comedor pudo ser una obra propia que permanece en la casa. Otros objetos que al parecer formaban parte de sus enseres personales porque se describen como viejos eran un crucifijo con dos ladrones en sus cruces, un trozo de tela con la imagen de la Piedad, una tela de pincel de obra de Flandes y una cortina negra que tenía pintada la figura de Paris y unos árboles. Junto a esto, escrituras, procesos, cartas y albaranes, documentación relacionada con asuntos económicos y de propiedad, un salterio y unos cuadernos de un libro de horas, nuevos.

Entre los objetos del taller, los materiales propios de su oficio, como losas para moler colores, alambiques de plomo, cazuelas de cobre, una mesa alta para trabajar, cuatro compases, piedras de bruñir, oro y herramientas para trabajarlo, cajones con cerdas para hacer pinceles, varias cajas con colores, y sobre todo muchas muestras²¹. Están en grandes cofres y cajas, pliegos o envuel-

¹⁷ La equivalencia a orlas de *vidaures* en un documento de Jaume Mateu de 1412 citado por Cerveró, 1963: 124.

¹⁸ Cárcel / García Marsilla, 2013: 20, señalan que sorprendentemente no se tienen noticias de obras con componente figurativo, mientras que en p. 382 está la referencia de este dibujo.

¹⁹ Llanes, 2012: 2395.

²⁰ Las referencias del inventario en el apéndice documental.

²¹ La extensión del artículo no permite profundizar en el tema de los objetos de taller, que está teniendo un interés muy relevante en la bibliografía, para una revisión aunque en un entorno geográfico diferente, Thomas, 1995.

tas en paños. Citadas como muestras de papel de *vidaures* y tejidos, pliegos grandes de papel de muestras de telas de oro y tejidos, cuatro pliegos de papel de muestras iguales a las anteriores y diversas muestras y tejidos. Se diferencian de otro grupo más reducido que se encuentra en un cajoncito, por tanto de menor tamaño y que se describe como muestras de imágenes de distintos maestros dibujadas. Al mes siguiente, todas estas muestras se van a ir vendiendo en diversos lotes.

Las almonedas de los bienes

A partir del 10 de enero de 1449 y durante varios días estos bienes se ponen a la venta en diversas plazas de Valencia, el Mercado, Cajeros y Argentería²². Muchas piezas son de modestas dimensiones y calidad dudosa cuya consideración de *taules de retaulets*, *retaulets dolents*, o *postetes* nos lleva a pensar que se trataba de retablitos, quizá casi seriados, para casas de particulares. Se venden todas las herramientas y utensilios propios del pintor, los compases, los botes con colores, la mesa de trabajo, las piedras de jaspes o de moler colores. También otros objetos, normalmente utilizados en obras efímeras en las que sabemos que Moreno había participado, como varias alas y pies de madera, de *aluda*²³ o de cáñamo. También se vende un molde para cimera, una figura antigua de diablo y un conjunto de figuras de arcilla, que aunque estaban rotas, compra el pintor Johan Reixach. Estas últimas se pueden considerar moldes que servían para el trabajo en el taller, parecidas a las mencionadas en el inventario de 1450 de Andreu García que disponía de “certes ymatges de coure, e de ges o guix e de ceres”, que al morir deja a Joan Reixach y al iluminador Pere Bonora²⁴.

Salvo la ya conocida excepción del inventario de García quien afirma estar en posesión de un “llibre de pintura e una miga ymatge de paper, de ploma de mà de Johannes, e les quatre taules ligat, ab les testes pintades”, “papers de pintura ab una petita caixeta sotil los quals se diu que son de la (marmessoria) den Gosalbo Sarrià” y “papers e altres mostres de pintura”; la mayor parte de las referencias a *mostres* en cronología y ámbito geográfico similares son poco elocuentes. Así entre otras podemos citar las del pintor Bartomeu Salset (1418), “molts papers ab imatges dibuixades del ofici del defunt de poch valor”, Jaume del Port (1427), “molts papers de mostres, dues posts ab papers de mostres”, Joan Vicent (1428) “hun caxó de mostres de papers”, Bartomeu Avella (1429), “moltes e diverses mostres pintades e figurades en diversos papers”, Pere d’Osca (1449) “un llibre fassit de mostres e de diverses figures de pintar”, “un caxonet larch pintat afix a la paret ab moltes mostres de pintures”, “un caxonet ab un libre de mostres”²⁵. Pocas veces conocemos el valor otorgado a estos bienes y desde luego nunca, salvo la excepción del dibujo de pluma considerado de Van Eyck, se explicitan sus autores.

Pero el caso de Moreno es absolutamente singular, por la cantidad y calidad de la información que las ventas de *mostres*, *patrons*, *papers traçats*, *cap patrons* y *dibuixos* proporcionan. No es fácil interpretar la naturaleza exacta de estas muestras ya que en varias entradas del inventario simplemente se indica que son iguales a las anteriores, solo se califican por su tamaño grande o pequeño, o por su estado de conservación, pero hay alguna referencia que nos ofrece pistas²⁶. Por un lado, los grandes papeles de muestras dibujados con aguja y carbón, los trazados y picados, las muestras genéricas que son los más abundantes, los que se utilizaban para los bordes decorados,

²² Extracto de los Almonedas en el apéndice documental.

²³ Piel fina de oveja.

²⁴ Montero, 2013b: 412.

²⁵ Una consideración general de las muestras en el ámbito valenciano en Montero, 2013a. Sobre el dibujo en Miquel, (2016): 15-41.

²⁶ En las ventas que hemos extractado en el apéndice por razones de espacio hemos omitido la reiteración de datos y dejado los principales tipos de muestras, “papers grans de mostres deboxats e romixats de agulla e carbó”, “cap patrons”, “papers dolents”, “papers traçats” “papers menuts” “papers de mostres”, “papers patrons traçats e punxats”, “mostra de vidaures”, “papers de tresforis”.

los de decoraciones de *tresforis* y los dedicados a letras. Muchas serían muestras que pueden responder a uno de los trabajos principales que atendía el taller relacionado con las exequias, empleándose para los tejidos, ya fueran bordados de oro sobre negro, pinturas de telas de calidad o en orlas en torno a los paños mortuorios. En la documentación de época es más abundante la palabra muestra utilizada para todo tipo de pinturas, mientras que los patrones tenían un sentido más de plantillas aunque no podemos generalizar que siempre fueran a tamaño natural²⁷. La terminología *patró* fue frecuente para referirse a los dibujos de armas, que tan presentes están en el quehacer de Moreno, lo que explicaría su abundancia en el inventario²⁸. Por otro lado, también se conoce a partir de la documentación y de los testimonios conservados que el uso de muestras fue habitual en la pintura figurativa de los grandes retablos²⁹. Se ha verificado su uso en algunos retablos de Gonçal Peris, como demuestra la reutilización de modelos en la comparación a simple vista entre la Santa Bárbara de Puertomingalvo hoy en el MNAC y la Santa Lucía del Williams College of Art (Williamsworth, Massachusetts). El análisis de la tabla de Williamsworth ha probado el uso de líneas incisas sobre el yeso que permite remitir a un patrón realizado en otro material, que posteriormente podría reutilizarse en otras obras³⁰. En cuanto a los *cap patrons* quizá pudieran aludir a los patrones utilizados para las letras iniciales historiadas, no en balde el trabajo de los iluminadores es el de *caplletrar*. Sabemos específicamente de la indicación de dibujos con letras en estas ventas.

Esto explica la variada naturaleza de los compradores que acuden a estas almonedas. Muchos pertenecen al genérico grupo de los pintores decoradores³¹, nombres conocidos en la documentación valenciana como Jaume Avellà, Joan Banyuls, Antoni Campos, Joan Esteve, Cosme Estopinyà, Joan Guillem, Pere Guillem, Joan de Leonis, Manuel Lopiç, Pere d’Osca, Andrés Palmero, Tomás Rojas, Pere Sancho, Joan Soler o Benet Venrell, desfilan por ellas³². Su dedicación les hacía emplear muchísimos dibujos y les vemos en encargos que constantemente las utilizaban. Las necesitaban para realizar pintura figurativa en cofres o telas como “una doncella en un drap”, encargada a Joan Soler en 1418³³, para orlas decorativas, para escudos o armas familiares empleadas en los numerosísimos encargos de pinturas para funerales. Los que trabajan para el rey como Manuel Lopiç³⁴ podían necesitar las insignias reales, como el *siti perillós*, la *vibra* o el *rat penat*, como las que pinta Joan Esteve³⁵. Este último, al igual que Joan de Leonis realizó en alguna ocasión pintura de retablos³⁶. Aunque el pintor de retablos más significativo es Joan Reixach, que es uno de los que más bienes adquiere³⁷. También Bartomeu Almenara, un pintor menor que pasaría totalmente desapercibido si no fuera porque hasta no hace mucho se le creía en esa fecha en Sant Boi de Llobregat junto a Lluís Dalmau, realizando el retablo de San Baudilio que se acababa de contratar tres meses antes³⁸. Otro pintor cuya personalidad se ha visto recientemente cuestionada como “Loís lo flamenc”, es decir, Lluís Alimbrot también realiza alguna compra. Nos llama la atención los que no

²⁷ Montero, 2013a: 283, comenta el significado de los patrones para los guardapolvos del retablo mayor y de la pintura mural de los ángeles del presbiterio catedralicio.

²⁸ Alusiones a “patrons ab les armes de Aragó i Sicilia” en los encargos al pintor Jaume Fillol, Sanchis Sivera, 1929: 60.

²⁹ Montero, 2013a: 113.

³⁰ Miquel / Serra, 2011: 364-365.

³¹ Las profesiones no se detallan en todos los casos pero algunos son habituales de la documentación de esta época.

³² Además de los documentos publicados por Sanchis Sivera y Cerveró, sus trayectorias resumidas en Mocholí, 2012.

³³ Sanchis Sivera, 1929: 26. Había trabajado con Joan Moreno en los entremeses del Corpus, APPV, Pere Amorós, 28470, 24 de enero de 1429.

³⁴ Sanchis Sivera, 1930: 4.

³⁵ Cerveró, 1971: 31-32. *Vibra* o dragón, *rat penat* o murciélago o *siti perillós*, silla vacante de la leyenda artúrica, emblemas reales.

³⁶ ACCV, Andreu Polgar, 23200, 16 de mayo de 1432, retablo para la capilla de Bernat de Bonastre en la iglesia de San Francisco.

³⁷ Compra Reixach personalmente o uno de los mozos de su taller de nombre Joan, que podría ser Joan Pérez o Joan de la Rua testigos habituales en documentos firmados por Reixach.

³⁸ Gómez-Ferrer, 2018: 9-10.

acuden como Jacomart, recién llegado de Nápoles, o Bartomeu Baró que quizá aún no tenía taller propio. Muy cercanos a los pintores, los iluminadores Simó Ballester, Pere Bonora, Girard Martell o Andrés Pardo, entre otros, también están presentes³⁹.

Hay un grupo reducido de telas que contienen dibujos, una reina, una media imagen de un profeta de color, diversas cabezas de mujeres o dos historias sin describir dibujadas sobre *cedat*, una fina tela de lino y seda. Estas telas en ocasiones eran la base de los dibujos que se utilizaban para facilitar el bordado. Comprendemos así la numerosa presencia de bordadores⁴⁰ como Joan d'Alcaraz, Felipe Morella y Francesc Lorens⁴¹, que llegaron a tener una compañía. Los dos primeros y Dionís Lorens son los que contratan las *vidauras* para la cofradía de la Virgen de la catedral siguiendo los dibujos que Joan Reixach les entrega en 1441, con aracelis que contenían historias marianas y ángeles entorno, pero también una serie de letras y textos⁴². Además de estas noticias documentales, se ha verificado el uso de dibujos en algunas de las piezas bordadas conservadas, como en el frontal de la iglesia parroquial de la Asunción de Benassal en Castellón⁴³.

Los plateros son otro grupo relativamente importante con nombres conocidos como Vicente Adrover, Goçalbo, Bonanat Martí, Marzen o Joan Sorio. Algunos de estos plateros habían trabajado en obras efímeras, como Adrover documentado en los preparativos para la entrada de Fernando de Antequera en 1412. Es muy habitual que en sus trabajos emplearan dibujos y muestras que se citan continuamente en la documentación⁴⁴. Un grupo heterogéneo es el de los eclesiásticos como Mosén Conill, Mosén March Corbera o Francesc de la Parrella. Algunos realizaban iluminaciones y otras pinturas, como la de los ángeles del presbiterio de la catedral, en las que se cita a Esteve Gil y Miguel Çolivella⁴⁵. Sabemos también que algunos presbíteros proporcionaron patrones a los bordadores. Así sucede con Bernardo Zaragoza de la villa de Llíria quien en 1422 entrega a Joan d'Alcaraz, un dibujo con una figura de Nuestro Señor Jesucristo para que la bordara en un paño, mientras que Alcaraz a su vez había proporcionado el dibujo de las insignias reales rodeadas por unas guirnaldas y follajes⁴⁶.

En cuanto a las muestras dibujadas en papel, un gran papel viejo pintado con tres castillos, otros con las iniciales historiadas de las letras a, b y c. Dos papeles con una nave y un ciervo. Papeles dibujados sin especificar y dos grandes papeles dibujados de colores. Recordemos que es muy poco frecuente el dibujo coloreado en esta época ya que la mayor parte de los dibujos se realizaban con lápiz y carbón y en algún caso con colores rojizos. A estos papeles sin autor se suman las muestras dibujadas de dos maestros. Los papeles dibujados de historias de “mestre Marçal” de los que hay al parecer cinco lotes, si todos los que se describen como iguales al primero son de este mismo pintor; y diversos papeles de la “mà de un florentí” de los que hay tres lotes, sin que podamos especificar cuántos dibujos eran exactamente.

“Les istories de mestre Marçal” y “de la mà de un florentí”

A la nómina de pintores asentados en la ciudad de Valencia a partir de 1380 procedentes de diversas áreas de la Corona de Aragón y de Castilla, se suman foráneos como el chipriota Esteve

³⁹ Sobre la iluminación en Valencia, Ramón, 2007.

⁴⁰ No sabemos si Joan del Artiaquà, que se menciona en las almonedas es un bordador que se cita en 1485. Sanchis Sivera, 1917: 220. Con este nombre también actúa como albacea en el testamento de Jordana la mujer del pintor Joan Reixach, pero sin indicación de profesión. ACCV, Bertomeu Tovià, 25046, 30 de julio de 1446.

⁴¹ Sanchis Sivera, 1917: 200-223. Francesc Llorens es el padre de Dionís, ambos bordadores de profesión.

⁴² Montero, 2013a: 175-180.

⁴³ Miquel 2005: 332-335.

⁴⁴ A lo ya conocido, podemos sumar la almoneda del platero Andreu Fraga, ACCV, Bernat de Montalbà, 22163, 10 de marzo de 1407, con “sis peces de paper deboxat”, “dos llibres de diverses mostres de figures”, “diversos papers deboxats”, “quatre peces de pergamins dibuixats de mostres”.

⁴⁵ Miquel / Serra, 2011: 363.

⁴⁶ ACCV, Lluís Guerau, 27183, 28 de diciembre de 1422.

Rovira o el flamenco Joan de Bruselas, y en la década siguiente el sienés Simone di Francesco, el pisano Nicolao de Antonio, el holandés Joan Utuvert de Utrecht, el germánico o sajón Marçal de Sas y el florentino Gherardo di Jacopo, conocido como Starnina⁴⁷. Los dibujos de estos dos últimos serán reconocidos explícitamente lo que lo convierte en algo excepcional.

Los “papers deboixats de unes histories de Mestre Marçal” nos pueden plantear el interrogante de que podrían ser dibujos a partir de historias del maestro o dibujos realizados por él mismo. En el caso de los dibujos del florentino, se indican que son “de la mà de un florentí”. Gerardus Jacobi, conocido como Starnina figura en la documentación valenciana desde 1395 a 1401 como “pictor civis Florencie”, “pictor Florentie” o “florentinus pictor”, es el florentino por excelencia. “De la mà de...” es una fórmula utilizada con mucha frecuencia en el medio artístico local tanto para reconocer la autoría de un manuscrito como de una obra artística. Algunas referencias cercanas al momento cronológico que estudiamos son el ya mencionado bordado de 1441 del paño funerario de los cofrades de la catedral valenciana “segons la mostra (...) pintada de mà d'en Johan Reixach pintor” o la conocida “myga ymatge en paper de ploma, de mà de Johannes” que el pintor Berenguer Mateu dejó al presbítero Andreu García en depósito y que se cita en su inventario de bienes de 1452⁴⁸. Es decir, una cultura en la que se tiene plenamente asumida la autoría con la expresión “de la mà de”. Por tanto, parece que no ofrecerían duda y que podrían considerarse dibujos del propio Starnina.

Marçal de Sas a quien se llama genéricamente el alemán, había llegado a la ciudad de Valencia hacia 1391, un poco antes que Starnina que se piensa en Valencia en 1395. A Sas se le relacionaba con el trabajo de *mostres* por la entrega de las del timbre real y los escudos de la ciudad en 1394 que debían servir a los entalladores de la Puerta de Serranos. Pero en su quehacer debió ser habitual el empleo de dibujos previos, como nos indica el dibujo de un San Juan Evangelista en blanco y negro para el retablo de Portaceli en 1403, contratado junto a Pere Nicolau⁴⁹. Fue autor de una gran pintura en los muros de la Sala del *Consell Secret* de la casa de la ciudad en 1396. El Juicio Final, Paraíso e Infierno, en una de las paredes y en otra, un Cristo en Majestad acompañado por el ángel custodio y otras figuras, con cenefas cuadradas y rosas. Tanto Sas como Starnina habían colaborado también en las fiestas para la entrada del rey Martí en 1401. Lo que parece deducirse de los dibujos de historias de *mestre Marçal* es que eran reconocibles como suyos y no podrían confundirse con otros que podría haber utilizado en retablos muchos pintados en colaboración con otros artistas, como Pere Nicolau, Guerau Gener o Gonçal Peris. Tampoco se pueden confundir con las muestras que se mencionaban en los contratos como la que Sas y Peris debían seguir en un retablo de 1404 para la catedral, “de figuris et historiis designatis in medio folio”. En 1410, Marçal de Sas se encontraba enfermo y en estado de extrema pobreza, por lo que podemos entender que sus bienes serían subastados y vendidos a su muerte, ya que su hijo era muy joven en el momento de su fallecimiento, y aún se encontraba realizando su formación iniciada en 1407 en casa del platero Berenguer Motes, con el que se había comprometido para aprender el oficio por espacio de 8 años⁵⁰. Starnina en los años que pasó en Valencia realizó varios retablos y al menos una obra mural en la capilla funeraria de los Ponç en San Francisco en colaboración con Simone di Francesco. El análisis de su figura, de importancia capital para el desarrollo de la pintura gótica europea de esta época, excede el propósito de este texto, que sirve para apuntalar la relevancia de su personalidad y el valor otorgado a unos dibujos de su mano, que en su caso no parecen ofrecer ninguna duda⁵¹. De Starnina se conocía ya al menos un dibujo conservado en los Uffizi (14E)⁵².

Entendemos que la referencia explícita a unos autores que hacía cuarenta años o más que habían desaparecido de la escena pictórica valenciana es prueba de ese reconocimiento y de la

⁴⁷ Sobre esta etapa en Valencia, Miquel, 2008 y Miquel, 2015.

⁴⁸ Montero, 2016: 1-14.

⁴⁹ Llanes, 2011: 250.

⁵⁰ Sanchis Sivera, 1928: 48-52, con las noticias de Sas.

⁵¹ Un estudio reciente sobre Starnina en España Palumbo, 2015; con la recopilación bibliográfica previa.

⁵² Bellini, 1978: 26-27.

importancia otorgada a unos dibujos que debieron circular quizá adquiridos tras la marcha de Starnina en 1401 o el fallecimiento de Marçal en 1410, fecha en la que Moreno ya tenía taller activo en la ciudad. En vida a Mestre Marçal se le había alabado por las enseñanzas dadas a otros maestros, “molt loat de ses obres e doctrines donades a molts de sa art”⁵³ y su impronta es reconocible en obras como el retablo de San Jorge de Jérica de Berenguer Mateu⁵⁴. También un retablo de 1401 de Starnina para Portaceli se cita como modelo a seguir por Miquel Alcanyic en 1421 para un retablo de San Miguel de Jérica⁵⁵. En cuanto a tratar de vincular la obra de Sas y Starnina con Moreno, del que no conocemos nada con seguridad parece una propuesta casi inviable, ya que hablamos de pintura religiosa de carácter genérico. Es cierto que el tema del Juicio Final presente en una de las obras de Moreno había sido representado por Sas en las paredes de la sala del *Consell Secret* o que la figura de un profeta de una tela de Moreno, pudo basarse en algunas de las entrecalles del retablo de Bonifacio Ferrer atribuido a Starnina. Pero en cualquier caso, resulta complicado y volveremos sobre ello al analizar los dibujos.

Si atendemos a los precios pagados por los dibujos podemos constatar una ligera diferencia entre el precio medio de los lotes de *mostres* inespecíficas, que oscilan entre un dinero los más baratos y cuatro sueldos los más caros y los que se corresponden con las muestras dibujadas, que en general tienen un precio más elevado. Un papel grande pintado y dibujado de colores se vende a Joan Reixach por dos sueldos, un papel pintado y un papel dibujado de colores grande se venden por tres sueldos y cuatro dineros y seis sueldos y seis dineros respectivamente a un tal Cabrera, cuya profesión no se detalla, precios altos tratándose de un único papel y no de un conjunto. En cambio, otro grupo de papeles dibujados que se venden a Reixach valen dos sueldos y dos dineros, precio sensiblemente menor para un conjunto, que quizá se puede explicar porque son de *vidauras*. Pudiendo en ese caso plantearnos que debió haber diferencia de consideración y precio entre los dibujos figurativos y los decorativos. Los precios de los dibujos de *mestre* Marçal están en sintonía con lo visto anteriormente, ya que son dos sueldos y cuatro dineros y si entendemos que el resto de papeles iguales a los anteriores se corresponde también a otros suyos, estamos hablando de varios lotes que tienen precios de tres sueldos; un sueldo y seis dineros; diez dineros; y dos sueldos y seis dineros. Sin embargo, contrastan enormemente con el elevado precio que valen los dibujos del maestro florentino. Un lote está valorado en treinta y tres sueldos y cuatro dineros, cantidad que no se puede comparar con ninguna otra de las ventas, y otros dos lotes del florentino se venden por ocho sueldos y seis dineros y doce sueldos y ocho dineros, respectivamente. Solo el primero de los lotes correspondiente a Starnina podría compararse con lo calculado para el considerado como dibujo de Van Eyck que se estima en un florín y medio o dos⁵⁶.

Los compradores de estos dibujos son el bordador Johan de Alcaraz quien compra dos lotes de Marçal de Sas y uno el platero Bonanat Martí. El resto de lotes de Sas y del florentino se los reparten dos pintores, Antoni Campos y Joan Reixach. Mientras que Reixach es una de las grandes figuras de la pintura del gótico flamenco, no podemos decir lo mismo de Campos del que apenas tenemos alguna noticia muy parcial que lo identificaba más bien con un pintor cortinero⁵⁷.

El cuaderno de dibujos de los Uffizi

La reacción más inmediata ante estas noticias es tratar de analizar si alguno de los dibujos mencionados se puede corresponder con obras conservadas. En este sentido, en numerosas oca-

⁵³ Sanchis Sivera, 1928: 52.

⁵⁴ Aliaga / Rusconi, 2016: 3-19.

⁵⁵ Miquel, 2011: 202-203.

⁵⁶ Montero, 2016: 11. El valor del florín en esta época es oscilante aún, pero estaba en torno a los 11-13 sueldos. Salat, 1812: 126.

⁵⁷ Trabaja en un pequeño retablo sobre el Portal de Torrent en 1436, Sanchis Sivera, 1929: 37 y en el corlado de la hoja de estaño en los laterales del retablo de la catedral, Sanchis Sivera, 1909: 167.



Fig. 2. *Letras Historiadas*, tinta sobre papel, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. n.º 2268Fr.



Fig. 3. *Figura de pie con manto*, tinta sobre papel, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. n.º 2278 Fv.

siones se ha puesto de manifiesto la escasez de repertorios de dibujos correspondientes al área de la Corona de Aragón en época medieval. Prácticamente existe un solo y único conjunto de dibujos de excepcional importancia y calidad. Se trata del Cuaderno de Dibujos conservado en el *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* de Florencia⁵⁸. Una de las obras más relevantes del gótico internacional formada por 20 hojas de tamaños similares más una doble, dibujadas a pluma, lápiz y una con aguadas de color, y atribuible a varios autores, que ha convenido en considerarse relacionada con la pintura valenciana de los primeros años del siglo XV.

Tras algunas vacilaciones hoy en día existe consenso en que este conjunto de dibujos es un cuaderno de bocetos más que un libro de muestras⁵⁹. Posiblemente coleccionado al unir varios dibujos, copias, esbozos, bocetos, creaciones, de maestros diversos que ofrecían al pintor de taller la posibilidad de tener un repertorio para sus obras. Fundamentalmente se trata de composiciones de carácter religioso, pero también temas cotidianos, mitológicos y letras antropomorfas [fig. 2]. Las últimas investigaciones apuntan a la presencia de hasta cinco manos distintas que de alguna manera se relacionan con la pintura del medio valenciano en torno a las dos primeras décadas del siglo XV a la que se suma alguna otra intervención de cronología posterior dibujada sobre folios anteriores⁶⁰.

Hay dos grupos de dibujos que se han vinculado directamente con la cultura artística de los autores del retablo del Centenar de la Ploma. ¿Qué significa esta consideración? El maestro del retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma, obra capital del gótico internacional en Valencia conservada actualmente en Londres, ofrece a su vez algunas incógnitas ya que su autoría no ha sido del todo desvelada⁶¹. Durante mucho tiempo se ha venido atribuyendo al

⁵⁸ Inventario 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324 datado en torno a 1400 y relacionado con la pintura valenciana.

⁵⁹ Elen, 1995: 191-192.

⁶⁰ La cuestión de la autoría sigue siendo muy controvertida. Un último resumen en Navarrete, 2016: 17-19

⁶¹ Miquel, 2011: 191-213.

maestro nórdico Marçal de Sas, pero también se ha visto que en ella confluyen diversas manos que pudieran estar relacionadas con Miquel Alcanyis, Gonçal Peris y últimamente se ha planteado la posibilidad de que el holandés Utuvert hubiera podido participar, quizá como miembro del taller de Sas. El grupo de dibujos genéricamente considerados como de maestros relacionados con este políptico, a su vez se dividían en dos, los del maestro de trazo más firme y enérgico, relacionados con Marçal de Sas y los de un maestro de trazo más desdibujado y abocetado, adscritos por Matilde Miquel a Utuvert⁶². Esta autora duda también que los dibujos considerados de Sas sean realmente suyos y apunta a la posibilidad de que fueran obra de Alcanyis en razón de la poca conexión con el dibujo subyacente de la única obra conservada de Sas, La Duda de Santo Tomás de la catedral valenciana. De momento, nos parece prudente considerar estos dos grupos relacionados genéricamente con los maestros que trabajaron en el retablo del Centenar de la Ploma. Un tercer grupo durante un tiempo fue atribuido al Maestro del Bambino Vispo, teoría que en la actualidad, parece resuelta a favor del florentino Starnina, lo que posibilita la conexión de estos dibujos con el medio valenciano del que se consideran procedentes [fig. 3]. El cuarto grupo relacionado con escenas de pesca y ambiente de paisaje no ha tenido una autoría determinada y se adscriben a autores florentinos, al igual que el quinto que es el grupo con letras historiadas del alfabeto, que parecen proceder de modelos nórdicos⁶³. En cualquier caso, la cuestión de la autoría del cuaderno es compleja y precisamente responde a una variedad de manos de carácter internacional coincidente con el ambiente que se vive en la Valencia de los primeros años del siglo XV.

Los dibujos se dispersaban, se iban subdividiendo en lotes que se vendían y compraban y es muy difícil precisar la procedencia del Cuaderno más allá de una cultura genérica del medio valenciano que se vincula a las dos grandes corrientes del gótico internacional, florentina y nórdica. También se desconoce su procedencia antes de su llegada a los Uffizi, que se fecha a mediados del ochocientos. Se había llegado a especular como probable hipótesis que fuera un cuaderno que el propio Starnina llevó a Florencia en su regreso, con lo que hubiera permanecido allí desde el siglo XV, pero nada hay de cierto en esta hipótesis tan sugerente⁶⁴. Pudo haberse quedado en manos de pintores de taller, pasando de unos a otros, con algún añadido tardío que no se ha identificado con ningún artista concreto. Se ha especulado que podría haber sido un depósito ante una deuda, donación o herencia como en el caso citado de Andreu García. O un cuaderno de viaje con los dibujos transportados entre algún material resistente a modo de libro que hubiera permitido y explicado la relativa buena conservación de los folios. Esta posibilidad de encuadernación se comprende cuando los dibujos cambian de utilidad y se conservan como materialpreciado más que como material de uso directo⁶⁵. Vamos a tratar de analizar una serie de elementos en el cuaderno que alientan la hipótesis de una explicación plausible que los relacione de alguna manera con los documentos que estamos estudiando.

Ciertamente hay algunos rasgos comunes al Cuaderno y al conjunto de dibujos de la almoneada, como el hecho de que haya al menos un comprador, que pudo haber reunido dibujos compatibles con los del cuaderno. Campos sabemos que adquiere tanto dibujos de Sas como de Starnina, pero las adquisiciones de Reixach encajan mejor en la hipótesis. Se queda con dos lotes de historias de “mestre Marçal”, con dos lotes del maestro florentino y además adquiere dibujos sin especificar, uno grande con colores y *cap patrons* que quizá podemos identificar con letras historiadas, presentes también en el cuaderno. En una rápida consideración observamos que las historias de mestre Marçal podrían encajar tanto con dibujos considerados directamente como suyos o con dibujos relacionados con el quehacer de su taller; en esta propuesta sería válida la hipótesis de observar varias manos en la cultura genérica del maestro del Centenar, que incluso podrían no ser de Marçal expresamente⁶⁶. Mientras que los de Starnina serían directamente de su

⁶² Miquel, 2012.

⁶³ Seguimos en esta clasificación a Bellini, 1978: 12, ampliada por Marchi, De, 2011: 162-163.

⁶⁴ Scheller, 1995: 317-329.

⁶⁵ Montero, 2013b: 67-68.

⁶⁶ Podría ser válida para la propuesta de Miquel de considerarlas obras de Marçal o Alcanyis, y obras de Utuvert.



Fig. 4. *Piedad*, tinta sobre papel, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 2271Fr.



Fig. 5. *Hércules en el Jardín de las Hespérides*, tinta sobre papel, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 18305 Fr. 6

mano. A lo que se sumarían, los patrones de letras y otros dibujos que pudieron haber circulado por Valencia en esas fechas o añadirse después.

La relación de estos dibujos con la pintura valenciana de la época ya ha sido estudiada en muchos retablos del propio Sas, Gonçal Peris, Nicolau o Alcanys. La posibilidad de análisis a partir de los temas iconográficos que figuran en el cuaderno y en obras concretas cuando solo conocemos su somera descripción nunca puede resultar concluyente ya que la mayoría son motivos de intenso uso en la pintura de esta época. Por ello, no nos extrañan las coincidencias entre lo poco conocido de Moreno y los temas más generales del cuaderno como los asuntos marianos. Moreno tenía varias imágenes de la Virgen María, además de haber proporcionado en su trayectoria dibujos específicos del tema de los Gozos. En el cuaderno, además de la Virgen con el Niño presente en varios folios hay algunos dibujos historiados como la Anunciación (2272v, 2273r, 2277r, 2275r, 2276r) y Adoración de los Magos (2274r). Pero destacamos una tela con la Piedad específicamente descrita como una Virgen con nuestro Señor en la falda que se puede relacionar con el 2271r⁶⁷ [fig. 4]. También contaba con alguna historia algo más elaborada como el oratorio de San Jorge, tema presente en el folio 2280r. Otros asuntos como damas, castillos que aparecen en el fondo de varios folios, (2272r, 18324r, 2280r y v), ciervos, (2279r) además de las letras iniciales o temas mitológicos se encuentran entre los dibujos que disponía Moreno. Recordemos que el cuaderno tenía representado a Hércules en el Jardín de las Hespérides (18305r) [fig. 5] mientras que de Moreno conocemos la tela con Paris y unos árboles, que permaneció en su casa⁶⁸. Otros temas presentes en el cuaderno como las escenas de pesca no se han detallado en ninguno de los objetos del taller de Moreno, pero sabemos que existieron en decoraciones de cofres en el medio catalán. En 1409, entre los bienes de un mercader de Barcelona se vende un “cofret con

⁶⁷ Sobre la Piedad en la pintura valenciana, Miquel, 2013: 291-315. Recordemos que en la predela del retablo del Centenar existía una escena de Piedad.

⁶⁸ Podríamos especular con la posibilidad de que el dibujo de los Uffizi que tiene tres doncellas en el fondo, hubiera servido de base para un tema de Paris, eliminando el dragón.

figures de doncelles que pescaven”, y que bien pudieron emplearse en las decoraciones que este tipo de pintor realizaba⁶⁹.

Si no era exactamente este conjunto, podemos comprender a partir de esta venta de piezas dispersas en la que se ofrecen papeles de uno y otro maestro, junto a otros varios, que algo similar sucedió en la formación de este cuaderno. La fuerte irrupción de la corriente flamenca, muy marcada en el caso de Reixach, alejaría al pintor de unos modelos que se podrían considerar en parte superados, pero que, no obstante, aún debían ser valorados, si reconocemos el interés despertado por hacerse con ellos a elevados precios. Quizá por ello, no es posible rastrear su influencia con posterioridad a 1450 y pasaron a considerarse un objeto de colección conservado preciadamente en el taller. Cerramos reconociendo la importancia excepcional que el dibujo tuvo en la pintura del gótico internacional y ofreciendo una posible explicación a uno de los cuadernos de dibujos más significativos de cuantos se conservan para esta época. Sin que podamos concluir con seguridad que se refiere a este conjunto, viendo lo sucedido en estas almonedas podemos comprender mejor su génesis, uso y valor.

Apéndice documental

Archivo Corpus Christi de Valencia, Antoni Llopiz, 22179

Extracto del inventario de bienes, con referencia a los aspectos artísticos. 30 de diciembre de 1448. (la negrita es de la autora)

Primo un alberch situat e posat en la parroquia de Sant Andreu de la present ciutat confrontat ab alberch del discret mosen Johan Daries prevere, ab alberch den Roig e ab dos carrerons en lo qual lo dit defunt havia finit sos dies tengut sots directa senyoria (en blanco), dins lo qual foren atrobats los bens següents: Primo en la cambra hon aquell jahia, (...) una cortina ab la qual stava cubierta la plega en la qual era pintada la figura de Paris ja oldana, (...) un señal en una post del infant don Enrich. Ítem en lo menjador de la dita casa, primo sobre lo portal de la cambra un oratori en lo qual es pintat la ymatge de Sant Jordi acabada de colors daurada de larch de dos pams y mig. Ítem un llavacap de ferre. Ítem un cabaç de ferramenta. Ítem sis scabells blaus. Ítem una tauleta chica. Ítem un oratori de canem ab ses polseres de fusta en lo qual be nos podia devinar quines figures hi havia. Ítem un calendari. Ítem dos parells de sperons. Ítem un coffre blanch buyt. Ítem una losa de molre colors de dos palms (...) En una cambra atinent del menjador: una cadira vella, ítem un canelobre de banya ab una cara d'angel. Ítem dues sobrevestes d'armes, un standart, un penó, unes cubertes de cavall tot ab senyals de mossen Felip Boil de la Scala les quals coses eren fetes per lo defunt per obs del dit mosen Felip y no hi havia pagat res. Ítem un drap de canem on es deboixat lo jorn del juhi e part de aquell es acabat de colors. Ítem un taulell alt per obrar lo qual es dos peces ab sos peus (...) una serreta. Ítem uns alambins de plom, la çaçola de coure. (...) Ítem dos banques de tres peus. Ítem un drap de pinzell de obra de Flandes vell. (...). En la cuyna (...) En lo galliner, (...) baix en una caseta que esta après lo celler, primo un scut gran de sepultura enguixat solament ab armes de Soler. Ítem, un bastiment de roure de Flandes en lo qual hi ha una vidriera ab la ymatge de la Verge Maria e dos vergens ab un senyal de mercantivol. Ítem un bastiment en lo qual ha un drap de larch de tres palms pintat ab la ymatge de Jesucrist aseguda ab quatre evangelistes acabat de colors. Ítem un crucifici ab dos ladres ab ses creus. Ítem un tros de tela negra ab que esta cubert lo dit crucifici. Ítem una tela en la qual ha emboltades moltes mostres en paper de vidaures e d'altres texells. Ítem set bolichs o plechs de papers grans de mostres de draps d'or e texells. Una caxa gran vella d'alber gran dins la qual hi havia quatre plechs de papers de mostres semblants als desus dits. Ítem dos penonets de lances la hu ab señal de Centelles, l'altre de Boil. Ítem un bolich de cendats de diverses colors e flocadures tot menut. Ítem un staget de tafatá vermell de larch de tres alnes dins un paper. Ítem un altre paper en lo qual hi havia altres troços de tafatá vermell e blau. Ítem altre paper hon havia un tros de seda blanca e un tros de cendat vermell e altre blau. Ítem dos penons chichs reals ab dos cans blanchs. Ítem un tros de parament per a anques de cavall de cendat blanch e de burell ab letres d'or forrat de tela gostonça. Ítem altres de cotonina de Chipre blanca. Ítem una bandera squinçada ab senyal real e de flors grogues en camper blau e un lop. Ítem un penonet de lança ab senyal de una spiga de mill. Ítem un tros de tela negra ab una lligada de junchs pintada. Ítem deu palms de tela gostonça de ample de VII palms. Ítem un tros de tela ab la figura de la Verge Maria ab la pietat ço es la ymatge de Nostre Senyor en la falda. Ítem molts troços de teles grogues, vermelles e foquines. Ítems uns querns d'ores noves. Ítem tres alnes de tela de dos palms de ample. Ítem un caxonet de pi corcat dins lo qual hi havia quatre compasos. Ítem quatre pedres de bronyir engastades e una desengastada e dos desengastades. Ítem un altre caxonet maioret en lo qual hi havia dos griolets. Ítem dos taules ab un libre en lo qual hi havia un poch de or partit. Ítem dos coxins de tallar or, quatre pines, dos ferruces. Ítem un altre caxonet en lo qual hi havia molts troços de cordons de flocadu-

⁶⁹ Terés, 1998: 314. Las referencias profanas en los inventarios valencianos son también muy numerosas.

res e de cendats de diverses colors. Item un altre caxonet ab cerdes per fer pinzells. Item un altre caixó de quatre cases per a tenir colors, en lo qual hi havia pots de diverses colors. Item dos balances de pesar florins. Ítem dos portes de fust sobre dos petges. Item hun spill ab dos cares. Item dos senyals de fust ab les armes de Cardona. Item un libre de tenir or e argent ab buydats. Item un altre coixí de tallar or. Ítem dos parells de posts ab llibres ab un poch de or partit. Item VII parells e mig d'ales d'angels chichs. Ítem una losa de moldre colors ab tres mans. Ítem un caxonet dins lo qual hi ha certes mostres d'ymatges de diverses mestres deboxades. Ítem un cofre vell enlandat sens clau dins lo qual hi havia diverses mostres e texells. Item un caxó ab moltes frasques. Item unes taules deboxades ab la ymatge de la Verge Maria e altres ymatges. Ítem unes altres taules enguixades e deboxades. Item unes altres taules sens enguixar. Item una altra taula plana ab polseres. Item unes altres taules enguixades e deboxades. Item una taula desenguixada. Item un sach ab moltes scriptures, procesos, cartes e albarans. Item un libre ab cubertes de fust de forma de quatre cartes lo full quintanat e es un saltiri empero fallhi. Item en un celler chich, (...) en un altre celler (...) en un altra caseta fon atrobat (...) una taula o stoig d'oratori. (...) un sepulcre de fust cubert de drap. Item una bota desbaratada ab carbó. (...) Ítem foren atrobats pertanyer a les dites marmessoria e ussufriut un alberch situat e posat en la parroquia de Sent Pere (...) Tricesima mensis decembris anno a nativitate domini Quadagesimo Nono. Testes Andree Garcia, Crestiá de Cardona, qui hec dictis nominibus laudamus, concedimus et firmamus. Testes huius rei sunt Laurencius Palou et Martinus Alexandre Valencie conmorans.

3 de enero de 1449. Extracto de las almonedas.

Die venerdis III mensis Januarii anno a Nativitate Domino MCCCCXLVIII

(...) Un drap en que era pintada una reyna, I s, X d. (...) Una cortina negra oldana en la qual era pintada la figura de Paris e arbres an Ferrando D'Uclés per XIII s, VI d. (...) Una taula ab lo senyal del infant don Enrich an Joan Clausolls II s. I d. Eadem die en la plaça dels caxers fonch continuada la almoneda e vendes per los dits marmessors en la forma següent: Primo tres papers grans de mostres deboxats e romixats d'agulla e carbó a mosen Conill II s. V d. Item altres papers semblants a Joan Alcaraz, a Rojals, a Lois Miró, II s. Item molts altres cap patrons e papers a Johan Reixach, I s III d, (...) un gran paper deboxat de tres castells vell a Joan García, per VI d. Ítem altres papers dolents an Johan Soler, per VIII d. (...) altres papers semblants traçats a Johan lo castellà, I s I d. (...) Molts papers menuts an Miquel Munyoz, III s. (...) altres papers de mostres semblants a Joan Reixach, I s VIII d. (...) Unes taules de retaulet a Johan Steve II s. Item altra post per a retaulet vella a Berthomeu Almenara I s VIII d. Item altra tauleta quassi semblant vella an Rexach, per I s VIII d. Item altres taules semblants a Pere Sanxo, II s. Item taules semblants a Johan Guillem, I s II d. Item un caxonet ab scudelletes de colors e altres frasques an Johan Guillem, I s VI d. Item un retaulet dolent vell an Jacme Avella, VII d. Item altre caxó de moltes frasques a Bertomeu Almenara, II s VIII d.

III januarii anno predicto, Continuant les dites Almonedes en la plaça dels caxers:

Item diverses papers patrons traçats e punxats an Tomas Rojals per VI d. (...) Item altres papers semblants an Johan del Artiaqua, I s. Item dos senyals de fusta ab armes de Cardona pintats an Pere Bonora, VIII d. Item una figura vella de diable an Johan Guillem, III s. Un tros de fust ques molle de cimera a Lorenz Palau, III s. (...) papers semblants an Mestre Girard, I s. Item altres papers an Lois lo flamench, I s I d. Item una má an Johan Guillem, II d. Item altres papers semblants pintats a Dionis Miró, III s. Item dos pedres de bronyir a Johan Reixach, VII s. X d. Ítem dos altres pedres de bronyir al mateix, X s II d. Ítem un tros de fusta vella obrat de scarp trencat an Gençano, I s VI d. Item un libre vell de metre argent petit a Miquel Monyos, VI s III d. Item una pedra xicha desengastada de bronyir an Pere Bonora, I s VI d. Item tres postetes velles an Johan Guillem, I s XI d. Item un paper pintat an Cabrera, III s III d. Ítem dos compasos de ferrer an Campos, III s. Item altre paper deboxat de colors gran an Cabrera, VI s VI d. Ítem altre paper gran pintat e deboxat de colors an Johan Reixach, II s. Item tres taules chiques an Johan Guillem, VIII d. Item tres caxonets petits a Mestre Girart iluminador, I s VI d. Item dos ales de fusta trencades an Johan Guillem, III d. Item un caxonet ab certes escudelletes de colors an Montagut, I s. I d. Item una historia ab certes figures d'argila trencada al dit en Johan Reixach, I s VI d. Item dues ales xiques de fusta an Gençano, VI s. Item altres dos ales chiques e dos saquets, lo u de aluda e lo altre de canem an Pere Sancho, I s. Item altres papers deboxats an Johan Reixach, II s. II d. Item altre paper semblant de mostra de vidaures deboxat an Johan Soler, III s. VI d. Item quatre ales xiques an Berthomeu de Sent Pere, V d. Item un caxó vell ab pots e escudelles de tenir colors an Campos, I s. VI d. Item quatre ales velles a Berthomeu de Sent Pere, III d. Item una pedra de molre collors an Johan den Reixach, III s VI d. (...) Presents foren en Romeu Barba e Bonanat Fabra corredors

8 de enero, Venda en la gerreteria

Primo, dos stories deboxades sobre cendat an Pascual Gallart, V s VI d. Item un drap en lo qual era pintada una miga ymatge de un profeta de color an Johan Sorio argenter, V s VIII d. Item uns papers de tresforis pintats an Johan Soler pintor, I s VIII d. Item altres papers semblants als sobre dits an Johan d'Alcaraz brodador, II s VI d. Item altres papers semblants als sobredits an Felip lo brodador, VIII d. Item altres papers deboxats de diverses coses an Manuel Lopiç pintor, VI d. Item altres papers semblants als sobre dits an Goçalbo l'argenter, I s II d. Item altres papers dels sobredits al dit en Goçalbo, VIII d. Item altres papers semblants als sobredits an Johan Soler pintor, I s VIII d. **Item altres papers deboxats de unes istories de mestre Marçal** an Johan d'Alcaraz, II s, III d. Item altres papers semblants del sobredits a ell mateix, III s. Item altres papers semblants als sobredits a Bonanat Marti argenter, I s VI d. Item altres papers sem-

blants als sobredits an Campos pintor, X d. Item altres papers semblants als sobredits an Johan pintor den Reixach, II s VI d. Ítem altres papers en que una a, b, c, de ymatges an Felip lo brodador, VII s, II d. Item altres **diverses papers de má de un florentí** an Campos pintor, XXXIII s, IIII d. Item **altres papers de la má del dit florentí** an Johan Reixach pintor, VIII s VI d. Item altres papers semblants als desus dits an Johan Reixach pintor, XII s VIII d. Item dos papers en los quals hi havia pintats una nau e un cerbo an Felip lo brodador, VII d. Item dos troços de drap en los quals eren pintades dues testes de dones al dit en Campos, II s. Item altres dos troços de drap ab dos testes de dones semblants als sobredits an Johan den Reixach, II s, II d. Item dues testes pintades la una en una posteta e l'altra en un drap petit an Adrover argenter, X d. Item dos llibres de paper de tenir argent a Miquel Asensi, I s. Item un tros de pedra chica de molre colors an Marzen argenter, VIII d. Item un altre tros de pedra de jaspí ab son moló an Marzen argenter, I s VIII d. Item dos compassos de ferre an Adrover argenter, I s X d. Item un caxó de pi an Johan lo den Reixach, IIII s.

Die venerdis X Januari anno M CCCCXXXVIII, los dits marmessors continuant les dites almonedes per veus de los dits en Romeu Barba e Bonata Fabra en lo mercat ut infra: Primo dos pavesos e una pavesa an Berthomeu Peronada, III s, II d. Item un stoig de retaule enguixat e deboixat an Berthomeu Ballester, I s VIII d. (...) Presents foren per testimonis a les dites coses en Lorens Palay estudiant e en Romeu Barbar corredor.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, Joan (1996): *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Aliaga, Joan / Rusconi, Stefania (2016): “Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)”. En: *Goya*, 354, pp. 3-19.
- Cárce, Fiora (1978): *I disegni antichi degli Uffizi. I tempi di Ghiberti*. Florencia: Leo S. Olschki.
- Cárcel, Milagros / García Marsilla, Juan Vicente (2013): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*. Valencia: Universitat de València.
- Cerveró, Luis (1963): “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”. En: *Anales del Centro de cultura Valenciana*, 48, pp. 63-156.
- Cerveró, Luis (1971): “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 42, pp. 23-36.
- Elen, Albert (1995): *Italian Late-medieval and Renaissance Drawing Books*. Leiden: A. J. Elen.
- Español, Francesca (1997): “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón, (siglos XIV y XV)”. En: *Cuadernos del CEMYR*, 5, 73-113.
- Español, Francesca (2016): “El artífice y sus habilidades. La transmisión del conocimiento artístico medieval”. En: Miquel, Matilde / Pérez, Olga / Bueso, Miriam, (eds.): *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid: La Ergástula, pp. 97-134.
- Gómez-Ferrer, Mercedes (2006): “Jacomart. Revisión de un problema historiográfico”. En: Hernández, Lorenzo (ed.): *De pintura valenciana (1400-1600)*. Alicante: Juan Gil-Albert, pp. 71-84.
- Gómez-Ferrer, Mercedes (2018): “Reflexiones sobre el pintor Luis Dalmau. A propósito de un retablo para Molins de Rei (1451)”. En: *Locus Amoenus*, 16, pp. 5-18.
- Jenni, Ulrike (1976): *Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien*. Viena: Verlag Adolf Holzhausens.
- Llanes, Carmen (2011): *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- Llanes, Carme (2012): “Joan Moreno, bordador, dibujante y pintor. La complejidad del oficio de pintor a principios del siglo XV en Valencia”. En: *Actas del XVIII Congreso del CEHA 2010. Mirando a Clío*, Santiago de Compostela, pp. 2392-2404.
- Marchi, Andrea de (2001): “San Miguel Arcángel, Estudios para la crucifixión, Santa Catalina Mártir, Anunciación, Dios padre y arcángel Gabriel, Mujer tocando el rabel, Adoración de los Magos, Estudio para el desvanecimiento de la Virgen al pie de la Cruz”. En: Natale, Mauro (ed.): *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, (Cat. exp.). Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, pp. 161-169.
- Miquel, Matilde (2005): “Frontal del altar de Benassal”, *La luz de las Imágenes. Tortosa-Sant Mateu*. Castellón: Generalitat Valenciana, pp. 332-335.
- Miquel, Matilde (2008): *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universitat de València.
- Miquel, Matilde (2011): “El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”. En: *Goya*, 336, pp. 191-213.
- Miquel, Matilde (2012): “Un pintor holandés en la Corona de Aragón: Joan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht”. En: *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, pp. 333-346.
- Miquel, Matilde (2013): “Oh, dolor que recitar ni estimar se puede”. La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 22, pp. 291-315.
- Miquel, Matilde (2015): “La novedad de lo desconocido. La procedencia foránea como elemento de lujo y ostentación en los retablos medievales valencianos”. En: *Mercado del lujo. Mercado del Arte. La Corona de Aragón y el Mediterráneo en los siglos XIV y XV*, Valencia: Universitat de València, pp. 503-526.
- Miquel, Matilde / Serra, Amadeo (2011): “Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”. En: *Artígrama*, 26, pp. 333-379.

- Mocholí, Asunción (2012): *Pintors i altres artífexs de la València medieval*. Tesis Doctoral, UPV.
- Montero, Encarna (2013a): *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370-1450*. Tesis Doctoral, Universitat de València.
- Montero, Encarna (2013b): “El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400”. En: *Ars Longa*, 22, pp. 55-75.
- Montero, Encarna (2013c): «El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu García». En: *Espacio, Tiempo y Forma*, 1, pp. 401-418.
- Montero, Encarna (2016): “Una myga ymatge en paper, de ploma, de mà de Johannes. La fugitiva sombra de Van Eyck en la Corona de Aragón a mediados del siglo XV”. En: *Archivo Español de arte*, T. 89, 353, pp. 1-14.
- Navarrete, Benito (2016): *I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Palumbo, Maria (2015): *Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Ramón, Nuria (2007): *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica, (1290-1458)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Salat, José (1812): *Tratado de las monedas labradas en el principado de Cataluña*. Tomo I, Barcelona: Imprenta Antonio Brusi.
- Sanchis Sivera, José (1909): *La catedral de Valencia*. Valencia. Valencia: Vives Mora.
- Sanchis Sivera, José (1917): “El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV”. En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917, vol. 36, pp. 200-223.
- Sanchis Sivera, José (1928): “Pintores medievales en Valencia”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 14, pp. 3-64.
- Sanchis Sivera, José (1929): “Pintores medievales en Valencia”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 15, pp. 3-64.
- Sanchis Sivera, José (1930): “Pintores medievales en Valencia”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 16, pp. 3-115.
- Scheller, Robert W. (1995): *Exemplum. Model-Book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1450)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Terés, Rosa (1998): “Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins”. En: *Acta històrica et arqueològica mediaevalia*, 19, pp. 295-317.
- Thomas, Anabel (1995): *The painter's practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge: Cambridge University Press

Fecha de recepción: 17-II-2020

Fecha de aceptación: 25-V-2020