

Solcant les aigües i trepitjant la terra

Viatges i viatgers a l'edat mitjana



Magdalena Cerdà, Antònia Juan-Vicens i Tina Sabater (Coords.)



Universitat
de les Illes Balears

Edicions
UIB



Departament de Cultura i Patrimoni
Consell de Mallorca

Table of Contents

TÍTOL

CRÈDITS

SUMARI

01. PRESENTACIÓ

02. LA PROJECCIÓ MEDITERRÀNIA DELS MERCADERS

03. MÁS ALLÁ DE LAS COLUMNAS DE HÉRCULES

04. PEREGRINACIONS MEDIEVALS

05. L'OBRA DE DOMÀS

06. RAMON LLULL, VIATGER PER LA FE

07. LA CIRCULACIÓN DE MODELOS ARTÍSTICOS BAJA
EDAD MEDIA

08. LA PEREGRINATIO ACADEMICA EN EL MEDITERRANI
OCCIDENTAL

09. ELS VIATGES D'ARTISTES A L'EDAT MITJANA

Solcant les aigües i trepitjant la terra. Viatges i viatgers a l'edat mitjana

**Jaume Aurell, Eduardo Aznar, Maria Barceló,
Miquel Àngel Capellà, Neus Serra, Rafael Ramis,
Gabriel Ensenyat, Encarna Montero, Tina
Sabater**



Universitat
de les Illes Balears

Grup d'Estudis
Medievals (GRESMED)



Universitat
de les Illes Balears

Vicerectorat
de Projectió Cultural
i Universitat Oberta



Departament de Cultura i Patrimoni
Consell de Mallorca

Crèdits

Crèdits portada: Atlas Abraham Cresques (1375)

© del text: els autors, 2024

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears.

Primera edició: juny de 2024

Edició: Edicions UIB.

Campus universitari. Cas Jai. Cra. de Valldemossa, km 7.5.

07122 Palma (Illes Balears)

<https://edicions.uib.cat>

ISBN 978-84-8384-491-5

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitja, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

Sumari

1. [Presentació](#)

Magdalena Cerdà, Antònia Juan-Vicens, Tina Sabater

2. [La projecció mediterrània dels mercaders barcelonins: els intercanvis amb Orient](#)

Jaume Aurell

3. [Más allá de las Columnas de Hércules. Los primeros viajes oceánicos](#)

Eduardo Aznar Vallejo

4. [Peregrinacions medievals: la via Francigena i la ruta Jacobea](#)

Maria Barceló Crespí

5. [L'obra de Domàs: mobilitat d'objectes islàmics i transferències artístiques](#)

Miquel Àngel Capellà Galmés, Neus Serra Vives

6. [Ramon Llull, viatger per la fe](#)

Gabriel Ensenyat Pujol

7. [La circulación de modelos artísticos en la Baja Edad Media: revisión de algunos tópicos historiográficos y aproximación a nuevas perspectivas de análisis](#)

Encarna Montero Tortajada

8. [La peregrinatio academica en el Mediterrani occidental a l'edat mitjana i la primera modernitat](#)

Rafael Ramis Barceló

9. [Els viatges d'artistes a l'edat mitjana a partir de l'estudi dels documents i les obres](#)

Tina Sabater

La circulación de modelos artísticos en la Baja Edad Media: revisión de algunos tópicos historiográficos y aproximación a nuevas perspectivas de análisis

Encarna Montero Tortajada

Universitat de València

Encarna.Montero@uv.es

El tránsito de novedades vinculadas con la gestación de proyectos artísticos es un tema de investigación frecuentado y caro para quien escribe estas líneas. El objetivo de las hojas que siguen es ofrecer una revisión -por definición, actualizada y decantada por los años- de la circulación de modelos en los siglos XIV y XV. A partir de un marco teórico referido a un área territorial amplia, se propone el análisis de casos de estudio relativos a la Corona de Aragón que evidencian la traslación de formas, iconografías, obras y artistas en diferentes longitudes de radio y a través de diversos vectores, teniendo en cuenta que lo que hoy se denominan “geografías artísticas” –o “isobaras estilísticas”, en palabras de Enrico Castelnuovo– raramente se correspondieron con divisiones políticas o fronteras físicas precisas. Justo por ello, los viajes fueron, en el asunto que vertebra este texto, antes la norma que la excepción. Se trató de desplazamientos condicionados por guerras, cierres de fronteras recurrentes, epidemias más o menos virulentas y carestías alimentarias. La navegación de cabotaje y las rutas terrestres, en general más aptas para la recua que para el carro en todo el continente europeo, vehicularon un sistema de comunicaciones cuya

operatividad emerge en numerosos registros documentales que informan tanto de pequeños trayectos como de grandes desplazamientos. Por estos puertos y caminos –privados o de titularidad real, de herradura o de carruaje, vías internacionales o sendas locales– transitaron artífices, objetos artísticos y saberes entre 1300 y 1500.

Resulta conveniente comenzar esta reflexión sobre la circulación de modelos evocando un ejemplo elocuente y útil en varios sentidos. En primer lugar, porque recuerda que la producción artística de primera línea no se circunscribió sólo a los retablos, los manuscritos o las arquitecturas, sino que alcanzó a una amplísima variedad de objetos hoy prácticamente extinguidos, conformando una visualidad particular que se desplegó de manera integrada en diferentes contextos y medios. Después, el caso que se va a exponer a continuación también alerta sobre la falsa imagen estática de las obras de arte conservadas en espacios museales. Los artefactos contruidos en la época que ocupa estas páginas tenían un fin práctico: esto es, se utilizaban en momentos concretos con un sentido preciso. Aunque episódicamente se exhibiera con el único propósito de suscitar la admiración del contemplador, esta clase de enseres se manipulaba o se accionaba con la intención de hacer explícito el mensaje contenido en las imágenes (de ahí el concepto de “performatividad”, tan ubicuo en los estudios de historia del arte desde hace ya tiempo).

Entre diciembre de 1388 y marzo de 1389, Juan I de Aragón escribe tres misivas a Ramon de Perellós, vizconde de Roda, quien se encuentra preparando o iniciando una misión diplomática a París vía Aviñón. En la primera de las cartas –exhumadas, respectivamente, por Rubió i Lluch, Puiggarí y Madurell i Marimón–, el monarca informa de que tiene a su servicio a varios bordadores capaces que trabajan continuamente en los ropajes que estrenará para la Pascua Florida, ocasión en la que pretende dejar el duelo por su primogénito. Faltan modelos y divisas nuevos para este menester, por lo que el Rey manda que se confeccione prestamente un libro en el que se compilen las formas *pus belles e pus estranyes e plasents que esser puxen*. Además, ordena que se haga todo lo posible para que el pintor Jaco Tormo, identificado por la historiografía como el escurridizo Jacques Coene, acuda a trabajar para él junto a dos ayudantes. En el segundo mensaje, el Cazador apunta que ya cuenta con tres bordadores brabantones, de los que parece estar satisfecho, e insiste al

Vizconde para que, una vez en París, reclute a Tormo/Tuno con cierta urgencia. El último documento, en realidad, es una reexposición del segundo. Juan I supone ya a Roda casi en París, y le reitera que necesita un buen pintor para sus bordadores. Con este fin, manda que se entreviste con Conno/Coene, y que compruebe viendo su obra si es diestro en la pintura de personas y, se intuye, específicamente en el retrato, con el fin de contratarlo percibiendo los mismos honorarios que otros operarios de la Corte. Se desconoce si el pintor brujense arribó finalmente a algún territorio aragonés, aunque por lo apurado de las fechas –la última carta es de mediados de marzo– parece que el trato con Coene es un asunto independiente del envío del repertorio decorativo que el monarca necesitaba para completar la vestimenta que quería estrenar en la Pascua de 1389.

La serie documental evidencia bien cuáles podían ser los medios a los que un patrono de calidad podía recurrir para disponer de novedades: un agente desplazado a un territorio foráneo –habitualmente en misión diplomática, aunque no cabe excluir asuntos de diferente índole– pudo ocuparse también de atender otros encargos de su superior, gestionando la compilación y el envío de un libro de modelos o negociando el eventual reclutamiento de un artífice de renombre, escogido previamente por el patrón a partir de referencias externas. La importación directa y rápida de diseños desde epicentros artísticos como París o Aviñón era, considerando las noticias anteriores, posible y frecuente. Los dibujos de divisas comprados cerca del Sena o del Ródano, si llegaron a utilizarse finalmente en los obradores de la corte aragonesa, irradiarían con seguridad a otros talleres locales, o quedarían al alcance de otra clientela a través de los bordadores regios que pudieran asumir encargos fuera de la órbita del Cazador.

Son pertinentes en este punto unas palabras todavía acerca de la figura de Ramon de Perellós, el intermediario encargado de ejecutar las órdenes del monarca. Estas consideraciones tienen la intención de subrayar la necesidad de restituir a estos delegados un perfil histórico acabado que esclarezca su verdadera dimensión y potencialidad como catalizadores del gusto artístico y gestores de proyectos de importancia. Perellós, segundo vizconde de Roda, fue un personaje clave durante el infantado y el gobierno de Juan I. Criado en la corte de Carlos V, en

virtud de los fuertes vínculos de su padre con ella –*en mon jovent fui noirit ab lo rei Carles, rei de França*¹–, destacó en labores diplomáticas y militares al servicio de la casa de Aragón al menos desde 1374. En realidad, y a pesar de lo anterior, el de Rueda consideró su señor al monarca francés hasta el fallecimiento de éste, en 1380, cuando pasó a servir al infante Juan, recién casado con Violant de Bar. Para el primogénito del Ceremonioso desempeñó las funciones de mayordomo, camarlengo y consejero, viajando en repetidas ocasiones, entre 1382 y 1387, a las cortes de París, Aviñón y Bar para tratar asuntos relacionados con la dote de su esposa. A finales de 1388, pues, coronado desde hacía poco el nuevo rey aragonés, el Vizconde era a todas luces un diplomático curtido y un experto conocedor de las costumbres y la lengua de los territorios regidos por los Valois, especialmente apto para seguir conduciendo con eficiencia los negocios de Juan I allende los Pirineos. El propósito concreto del desplazamiento que motivó la escritura de las tres cartas analizadas antes fue, muy probablemente, el negociado de la boda de la infanta Juana con el duque de Turena. Roda pasó una larga temporada en la corte francesa, circunstancia que aprovecharon los reyes para confiarle numerosos encargos, tanto de índole política como suntuaria (halcones, divisas, ministriles y enanos son requeridos durante este tiempo al duque de Borgoña, a Carlos VI, al duque de Turena o a la duquesa de Bar). Perellós, a partir de los datos anteriores, fue, ciertamente, un enviado idóneo para llevar a término la compilación de un repertorio de modelos excelente para los bordadores del Rey, así como para intentar con perspectivas de éxito la contratación de Jacques Coene.

La eficiencia del cuaderno de modelos como medio privilegiado de transmisión de la novedad artística es clara, así como la importancia crucial de los intermediarios para contratar los servicios de un artista foráneo. Es posible espigar en la documentación buen número de noticias que informan sobre el tránsito de formas, trabajadores y tecnologías, si bien a una escala tal vez algo más modesta que la del caso anterior. El maestro de obras Bernat Dalguaire, por ejemplo, viaja en la primavera de 1346 junto a un ayudante a Aviñón y a otros lugares para ver ejemplos que pudieran servirle en la construcción de la catedral de Tortosa. De vuelta los operarios traen *treelslats i mostres* que es de suponer mostrarán al obispo de la diócesis y a los canónigos del templo, promotores del proyecto y pagadores del desplazamiento. Puede llegarse, incluso, a

retribuciones mínimas: en 1498 la *Seu* de Lleida paga dos sueldos al pintor Panfil *per traure la mostra del pali de domas*, ya que el paño litúrgico debía ser llevado a Valencia con cierta premura. La cuestión de la circulación de los modelos artísticos en la Baja Edad Media, pues, parece no tener aristas: agentes en el extranjero, viajes de menestrales, importación de dibujos o de obras. Sin embargo, no todo es tan sencillo como parece, al menos en el plano metodológico.

Qué significa copiar

Si se quiere entender cabalmente el sentido de la copia en los siglos XIV y XV, debe comenzarse recordando que comúnmente se acepta que la cita y la paráfrasis fueron herramientas fundamentales en el trabajo intelectual de la época. Lo mismo rige para la composición de imágenes. Deberían dissociarse pues, desde primera hora, las ideas de novedad conceptual y calidad artística. La mirada a un parangón con el que medirse y al que eventualmente superar fue un medio consciente de perfeccionamiento y renovación, como afirma con acierto Inès Villela-Petit. La *imitatio*, además, es un acto de asociación deliberada con determinada tradición profesional. Este vínculo, convenientemente escogido, cultivado y publicitado, podía tener una traducción muy concreta en forma de éxito laboral. Una buena ilustración de esto último se encuentra en exordio del tratado de Cennino Cennini, compuesto hacia 1400, en el que el autor se identifica orgullosamente como discípulo de Agnolo Gaddi, quien aprendió el oficio de su padre Taddeo, y éste a su vez, de Giotto. Cennini se muestra así plenamente incardinado en la escuela posgiottesca, ya a punto de periclitar, aunque en el momento en el que se redacta el texto todavía es un marchamo de buena factura. El pintor toscano recomienda de manera encarecida, en otro lugar del tratado, que el joven copie a buenos maestros, advirtiéndole también sobre los riesgos de multiplicar los referentes formales (el alumno pasaría a ser de este modo, se dice, un *fantastichetto*). Aun así, hay que declarar que la principal guía que ha de seguir el aprendiz del arte de la pintura, según Cennini, es la naturaleza. El dibujo del natural aventaja a cualquier otro tipo de práctica, y a él hay que aplicarse con diligencia. Esta afirmación apunta a otra cuestión clave en cualquier disertación sobre la circulación de modelos: la observación de la realidad.

Un buen punto de partida para reflexionar sobre el asunto es el conocido dibujo del elefante que vivió en la Torre de Londres entre 1255 y 1257, incluido en las *Chronica Maiora* de Matthew Paris (fig. 1). El paquidermo, un presente que había recibido Enrique III de Inglaterra de parte de Luis IX de Francia, fue con seguridad contemplado por Paris, autor tanto del texto como de la ilustración, y a pesar de ello no podría calificarse esta última como un reflejo fiel del animal. Es un modo rápido de llegar a la pregunta que casi indefectiblemente, más tarde o más temprano, sale al paso de cualquier interesado en el arte medieval, sea académico o no: ¿por qué no se suele representar con exactitud minuciosa lo visible? Cabría comenzar a responder a esta cuestión planteando si, en realidad, la no utilización del dispositivo naturalista es un pecado que grava la consideración de la imagen, o se trata más bien de un problema historiográfico impostado e internalizado –de manera lógica– tras una larga tradición de estudios basados en el paradigma clásico. Por otro lado, es básico discernir, como hizo Jean Givens en un texto fundamental, entre arte descriptivo y arte naturalista. La representación construida a partir de la experiencia puede ser sistematizada de modos diferentes, incluyendo en ellos la elaboración de artefactos visuales altamente informativos (esto es, contenedores de un número importante de datos relevantes de aquello visto), pero no del todo realistas. En términos generales, éste es el sentido en el que cabría entender la copia del natural –asunto vinculado con la generación de modelos, aunque se trate de tipos muy convencionalizados– en el periodo al que se refieren estas páginas.



Fig. 1. Matthew Paris, *Chronica maiora*: el elefante de Enrique III de Inglaterra hacia 1255-1257
(Corpus Christi College, Cambridge, Parker Library, ms.16 I, f. IIr)

[imagen disponible en <https://parker.stanford.edu/parker/catalog/rb378fk5493>]

Adoptando una perspectiva más general en lo tocante a la fidelidad a un parangón, copiar no significó en muchos casos reproducir de modo idéntico, sino respetar un mismo tema, una misma composición, o un mismo nivel de calidad técnica. En arquitectura, la transferencia selectiva de medidas y elementos constructivos concretos servía también para evocar de modo eficiente un modelo, como apuntó Richard Krautheimer en su estudio fundacional de 1942. El contenido y el significado eran lo verdaderamente relevante, y el ejemplo de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, en este sentido, es paradigmático. La traslación de dimensiones era un recurso que igualmente se utilizaba en el ámbito de la imagen sagrada. Son bien conocidas las cintas con la longitud de Vírgenes particularmente veneradas, como las de Montserrat, l'Estany (en el *Moianès*) y Lluch. Representaciones que por fuerza debían ser sintéticas, como las insignias o las ampollas de peregrinación, hacen reflexionar, cuando se ha conservado el original del que emanaban estas

manufacturas seriadas, sobre cuáles eran los rasgos formales o iconográficos que mejor caracterizaban el prototipo, aunque también –y esto es quizás lo más interesante– hay que hacer notar que la identificación muchas veces se fiaba antes a una inscripción o a la inclusión de algún motivo heráldico. La búsqueda del *tertium comparationis* es, en definitiva, un ejercicio necesario en esta indagación sobre la circulación de modelos, aunque el precario estado de conservación de muchos grupos de obras relacionadas entre sí hace que sea éste un campo de la historia del arte medieval que debe verter sus teorías sobre un molde las más de las veces hipotético.

Tras la huella de los *exempla*: evidencias físicas y documentos

Es claro, a pesar de que los artistas pudieran tener una *vis memorativa* de fuerza prodigiosa en la cronología a la que se refieren estas páginas, que la manera de hacer viajar los modelos tuvo que pasar por el dibujo. Julius von Schlosser, en un texto publicado en 1902, estableció los postulados básicos que, con revisiones, han venido fundamentando el estudio sobre el tema en las últimas décadas. Según éstos, el artífice desarrolló su creatividad sobre la base de un conocimiento enraizado en el periodo tardo-antiguo, esquinando la observación de la naturaleza. Obras finalizadas eran el modelo de otras piezas, siendo el diseño la vía de transmisión. Era, en realidad, la única manera de hacer esto en un tiempo en el que la producción mecánica era prácticamente inexistente. El dibujo era un recurso accesible, técnicamente simple, y fácilmente transportable. Grandes composiciones podían reducirse a pequeña escala y viajar lejos de su solar de origen. Los cuadernos serían, de esta manera, el *leit motiv* de la comunicación artística durante la Edad Media. Hubo convergencia en estas ideas hasta los años 70 del siglo XX, cuando a partir de las investigaciones sobre los mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo llevadas a término por Ernst Kitzinger, se propusieron otras vías de difusión de novedades, como las composiciones genéricas (diseñadas para el uso repetido), las guías iconográficas (que contenían la estructura del ornato mural de un edificio), o los libros de motivos (poses, plegados, gestos). Además, las evidencias que vinculaban códigos de lujo y ciclos de pintura parietal

alertaron sobre la existencia de herramientas de diseño intermedias entre parangón y copia. Hasta mediados del siglo XIII, los manuscritos y, en concreto, los repertorios de *exempla* terminados parecen haber sido el banco de pruebas por excelencia de la innovación. Es entonces cuando, en palabras de Robert W. Scheller, autor de una revisión apurada de los cuadernos de dibujo medievales que aún está por superar, comienza un hiato sin apenas casos de estudio que llega a mediados de la centuria siguiente, cuando es posible constatar, en los ejemplares que se conservan, un cambio en las técnicas, que ya no son específicamente las de la miniatura, y también una variación en la concepción global de estas compilaciones. Se trata de un salto cualitativo que se da hacia finales del siglo XIV, cuando las contribuciones creativas del autor o los autores van cobrando más relevancia, y éstas se integran en un conjunto en el que también se identifican copias de otras obras, observaciones del natural o esbozos. Aun así, la necesidad de legibilidad sigue siendo primordial: los contornos suelen ser claros, los diseños se suceden sin superposiciones y los detalles se presentan claramente fraccionados.

Las líneas anteriores se refieren a los objetos conocidos como *carnets* o *taccuini*, enseres por definición susceptibles de ser portados en desplazamientos de diferente alcance. Es claro que la práctica del dibujo no se ciñó sólo a estos repertorios formales: cada fase del trabajo artístico requirió de un tipo específico de diseño (por ejemplo, en las etapas preparatorias de un proyecto debieron ser comunes los esbozos compositivos y las muestras anexas al contrato). A pesar de ello, las colecciones de modelos constituyen la reliquia material más consistente acerca de la potencialidad del dibujo como vector de transmisión de novedades. Son bien conocidas las tablillas que, encuadernadas convenientemente y guardadas en una caja de cuero repujado (Kunsthistorisches Museum de Viena, inv. 5003-5004), conformaron una especie de *scrabble* formal facturado por un artista bohemio ca. 1400. Igualmente, las tablas de boj conservadas en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York (inv. m. 346) o en la Biblioteca Estatal de Berlín (inv. Liber Picturatus A 74) son claros ejemplos de este tipo de muestrarios fechados a comienzos del siglo XV y adscritos al ámbito centroeuropeo. Aún es posible recomponer, a partir de una veintena de hojas sueltas arribadas al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi en fecha imprecisa (inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324), el

virtual cuaderno de viaje compuesto en la misma cronología por uno o por varios artistas de procedencia diversa, aunque con seguros vínculos con Valencia, a tenor de la estrecha relación de alguno de los dibujos con la pintura local del gótico internacional.

El censo de compilaciones de dibujos de los siglos XIV y XV que evidencian claramente su vocación de catálogo formal es muy exiguo para los territorios peninsulares. La explicación más inmediata de esta circunstancia deriva del uso de estos diseños en el taller, y de la misma naturaleza endeble de los materiales con los que fueron fabricados. Sí ha sobrevivido un notable conjunto de diseños adjuntos a las capitulaciones contractuales de un encargo específico (sobre todo, retablos y arquitectura), aunque por sí mismos no constituyen habitualmente un indicio de la importación de formas o tipos iconográficos nuevos. En el caso de los retablos, la inclusión de un sumario bosquejo de la estructura general, con algún apunte de la mazonería y alguna inscripción alusiva a la iconografía, era la práctica más extendida, hasta donde se conoce (fig. 2). La construcción ofrece un abanico más amplio de diseños relacionados con el desarrollo de un proyecto: además de trazas de presentación (habitualmente fachadas), plantas o alzados (sin escala explícita, pero proporcionados) también se manejaban con asiduidad maquetas, tanto de conjunto como de detalle. Sin pretensión de exhaustividad, y sin rebasar tampoco los límites de la antigua frontera de la Corona de Aragón, los documentos referentes al campanario de Sant Feliu de Girona, a la disposición general de la catedral de Tortosa, a un pináculo de la Seu Vella de Lleida y al frente de la catedral de Barcelona son bien elocuentes. La estructura línea identificada como la muestra de un pináculo conservada en el Museo Histórico Municipal de Valencia, relacionable con una propuesta para el remate del campanario de la seo de Valencia fabricada antes de 1453 por el maestro Antoni Dalmau, es un peculiar ejemplo del empleo de diseños tridimensionales (fig. 3). Otra categoría de dibujos que puede contribuir a imaginar cómo circularon los modelos es la de las pruebas de maestría, conservadas ocasionalmente en los libros de exámenes que alguna vez formaron parte del archivo de determinado oficio. El *Libre dels Examis e Dibuijos fets per los que se han aprovat Mestres de este Colechi de Platers* (Archivo Histórico Municipal de Valencia, Plateros, Caja 15) recoge una extensa nómina de trazas relacionadas con esta circunstancia desde los primeros años del

siglo XVI (fig. 4). En algunas de ellas es posible advertir con claridad el manejo hábil de un léxico renacentista que en otras partes del territorio peninsular se utilizaba de modo aún balbuciente, lo que puede llevar con cierta seguridad a la idea de la importación temprana de un nuevo repertorio decorativo desde la otra orilla del Mediterráneo. Aunque este caso de estudio quede fuera, por tardío, de la cronología abordada en estas páginas, constituye una prueba de que existen diseños, más allá del cuaderno de viaje, que eventualmente pueden informar sobre el arribo de novedades al medio local.

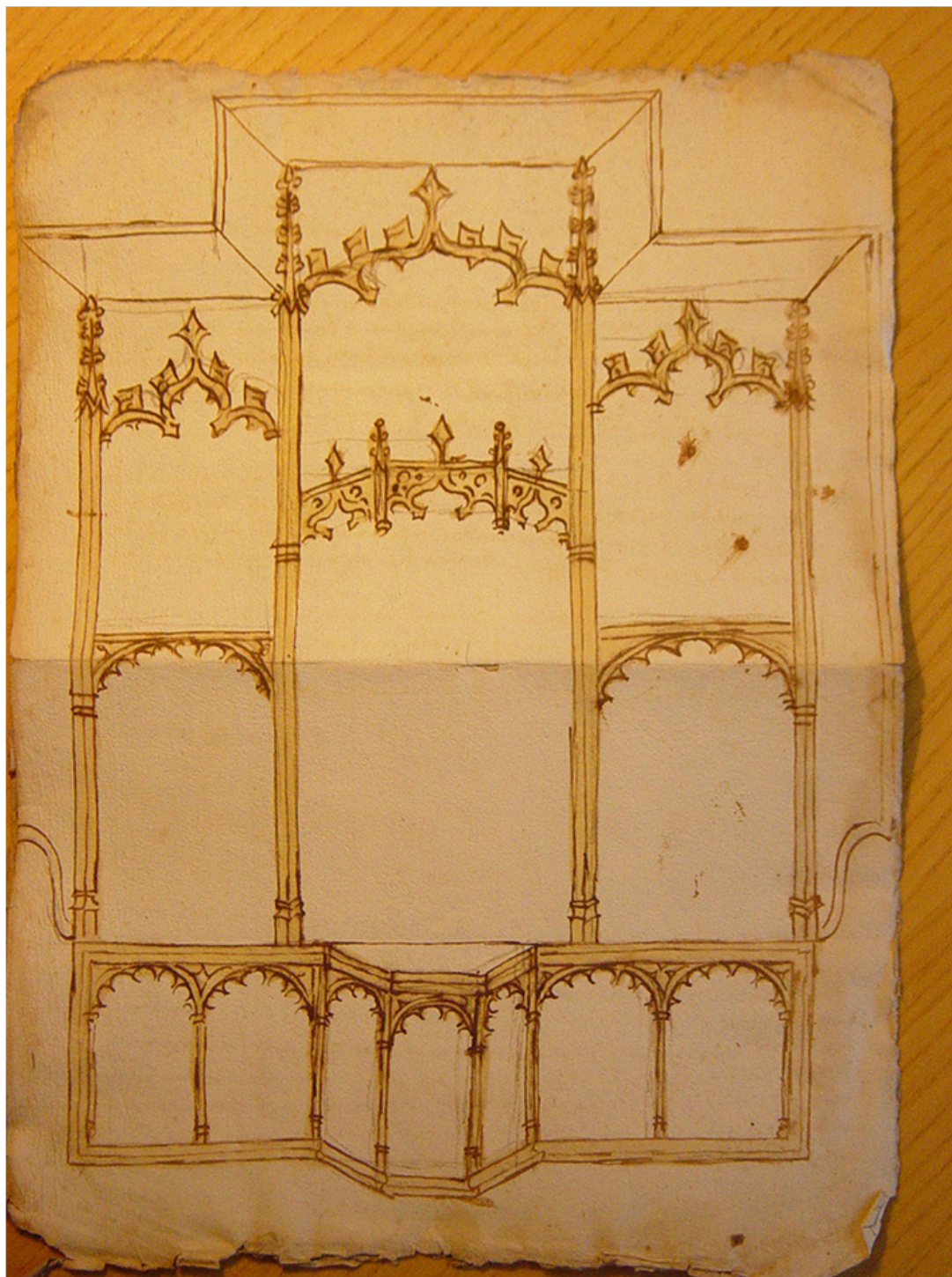


Fig.2. Muestra del retablo para la iglesia parroquial de Burgo de Ebro incluida en el contrato de la pieza, firmado el 21 de octubre de 1467 (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, D. Salabert, f. 512-513).



Fig. 3. Modelo de pináculo, probablemente semejante a la *bella mostra de la espiga quis devia fer en lo campanar nou* facturada por el cantero Antoni Dalmau antes de 1453 (Museo Histórico Municipal de Valencia)



Fig. 4. Examen de Lucas Milanes, fechado en junio de 1515 y contenido en el *Libre dels Examis e Dibuixos fets per los que se han aprovat Mestres de este Colechi de Platers* (AHMV, Plateros, Caja 15).

Un indicio que de manera indirecta denota el uso de parangones es la identidad de formas y composiciones en varias obras diferentes. Aunque no sea siempre un síntoma de la incorporación de rasgos foráneos, la utilización de plantillas para trasladar una figura a escala 1:1 a la superficie de trabajo definitiva evidencia la existencia de un modelo que se escoge recrear en diversas ocasiones. Es el caso de la santa Lucía del Williams College Museum of Art (Williamstown, Massachusetts) y de la santa Bárbara del retablo de Puertomingalvo, hoy en el MNAC (fig. 5), ambas adscritas a la órbita de Gonçal Sarrià, pintor activo en Valencia a comienzos del siglo XV. Lo mismo sucede con los santos Juanes Bautista de Ródenas (Teruel) y del Louvre (procedente en realidad de la catedral de Burgo de Osma), situados en similares coordenadas artísticas. Como se ha apuntado antes y se repetirá después, esta consideración de la copia queda muy lejos de una reproducción adocenada y de calidad

exponencialmente decreciente. A través de la emulación selectiva se pretende perfeccionar y renovar el producto final. Se cultiva una fórmula de éxito probado que puede repetirse manteniendo unos estándares de excelencia muy altos.



Fig. 5a. Retablo de Santa Bárbara procedente de Puertomingalvo (Teruel), atribuido a Gonçal Sarrià entre 1410 y 1425 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 035672-CJT).



Fig 5b. Modificación del retablo anterior cambiando la imagen titular por la tabla de santa Lucía (Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts).

Aparte de las evidencias físicas, hay noticias de archivo que pueden proporcionar información valiosa sobre la transmisión del conocimiento artístico. En acuerdos de aprendizaje, contratos de obra, testamentos, listados de bienes, almonedas, pagos, procesos judiciales o normativas profesionales, es posible rastrear la existencia de maestros y discípulos

extranjeros –trashumantes o asentados en el medio local–, así como la factura de piezas que se importan o se destinan a un mercado foráneo, además de diseños que afortunadamente emergen de cuando en cuando en embargos, inventarios post mortem o subastas. Si se pone el foco específicamente en el viaje, determinados patronímicos, avecindamientos, salvoconductos, procuradurías, requerimientos, encargos, importaciones o constituciones de compañías, son datos que pueden informar de manera más o menos clara sobre un desplazamiento. A pesar de todo ello, lo que hoy podría entenderse propiamente como un modelo –con toda la amplia casuística que la palabra implica: repertorio para enseñar al virtual cliente, esbozo de trabajo en vías de contratación, catálogo de composiciones para uso del taller, etc.– se suele consignar en la documentación vernácula con la palabra *mostra*. El vocablo aparece, por ejemplo, en dos ejemplos insulares, espigados de una miríada de registros documentales que sería muy difícil citar por menudo: los inventarios de bienes del constructor y escultor Pere Mates (1358), y del pintor Rafael Monells (1468). El primero posee tres libros y diez pliegos de papel y pergamino con muestras, y el segundo un cajón con este tipo de diseños. En la documentación valenciana es posible contemplar dibujando *mostres* a carpinteros, plateros, *manyans* (cerrajeros), organistas, maestros de obras, bordadores, escultores y pintores. Se manejan trazas con este nombre, sin precisar su autoría, en proyectos de pintura, miniatura, talla en madera, escultura en piedra y alabastro, bordado, vidriería, orfebrería, arquitectura, rejería y frenería. El recurso a herramientas gráficas que ayudasen a definir la orientación de un encargo era común a todas las profesiones a las que hoy se puede restituir su condición de artísticas. Aunque habitualmente el precio que alcanzaban estos dibujos en las almonedas era llamativamente bajo, pintores locales de primera línea como Marçal de Sas, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Gonçal Sarrià, Miquel Alcanyís, Lluís Dalmau, o Joan Reixac aparecen en los registros de archivo facturando muestras de muy diversa índole. Un caso único en el que transparenta el aprecio que se podía tener a determinados diseños es el censo de los bienes de Joan Moreno, pintor fallecido en 1448. Entre las pertenencias del finado figuran varios dibujos de *mestre Marçal y de la mà de un florentí*, este último identificado de manera plausible con Gherardo di Jacopo Starnina, activo en Valencia a fines del siglo XIV. El hecho de que se haga referencia, siquiera de forma aproximativa, a la

identidad de estos autores –uno de ellos nórdico, y el otro toscano– da a entender que seguramente estos pliegos de hojas fueron una posesión valiosa para Moreno. En consecuencia, sus oficiales, herederos o albaceas guardaron memoria de ello y supieron señalarlos de forma precisa. En Valencia, a mediados del siglo XV, es posible constatar la valoración del aporte formal foráneo arribado a la ciudad tiempo antes, que debió ser reconocido, a su llegada, como algo genuinamente nuevo para preservar su interés más de cuatro décadas después.

Procede hacer una última aclaración de corte metodológico en torno a la circulación de modelos: en ocasiones el término *mostra* es bastante más ambiguo de lo deseable. De igual manera, la descripción de los dibujos en la documentación suele ser exasperantemente parca, de manera que es difícil imaginar el aspecto que debieron tener estos diseños en origen. Apenas se especifica nada sobre su tamaño, formato, materiales, acabado o incluso sobre su misma naturaleza bidimensional o tridimensional. Ocasionalmente se reseña, atendiendo a su estado de conservación, que se trata de objetos *vells* o *de poca valor*, lo que concordaría con el bajo precio que suelen alcanzar en las almonedas posteriores. El laconismo continúa en lo que se refiere a la ubicación y custodia de las trazas en las estancias del domicilio o del obrador (en realidad, espacios integrados habitualmente en época premoderna). Los inventarios de bienes tienen, como fuente historiográfica, un innegable atractivo, pero también presentan lagunas que hurtan una visión clara de la distribución y de las dimensiones de los inmuebles que se citan, así como de la disposición concreta del mobiliario dentro de ellos. La vaguedad terminológica del vocablo *mostra* se extiende también al acto mismo de dibujar. Según Jean Le Bègue, compilador de un conocido recetario para fabricar colores compuesto en torno a 1431, *figurare, pingere, sculpere, protrahere, designare, lanire, celare, quasi idem significant*. Teniendo en cuenta que los diccionarios de latín medieval se basan preferentemente en el análisis de documentos relacionados con el derecho, la diplomacia o la historia eclesiástica, es difícil prever avances significativos en el vocabulario relacionado con la práctica artística a corto plazo.

A modo de conclusión: *axí bé e mils si pot*

El 25 de junio de 1405 el albacea de Francesc Sossies/Soscies, beneficiado de la Catedral y párroco de la población de Albal, firma con Pere Nicolau, pintor de origen catalán clave en la introducción del gótico internacional en Valencia, las capitulaciones para la confección de un retablo destinado a la capilla de San Bernabé, sita en el trascoro de la Seo. La obra ha de ser *axí bé e mils si pot com lo retaule de Sent Tomàs apòstol que feu fer Mossèn Bernat Carcí en la dita seu*. Aunque el mueble contratado en 1405 se ha perdido, no ha sucedido lo mismo con su parangón, todavía hoy visible en el Museo Catedralicio (fig. 6). A esta afortunada circunstancia hay que añadir otra igualmente favorable a los intereses de este estudio, y es que la pieza conservada está además documentada mediante un ápoca fechada en 1400 en la que Marçal de Sas, pintor neerlandés afincado en la ciudad desde finales del XIV, termina de cobrar de Bernat Carcí, canónigo, los mil sueldos que se le adeudaban por la factura del trabajo. Examinando con atención el asunto emergen varias cuestiones de interés. En primer lugar, tanto la capilla de Santo Tomás como la de San Bernabé se encontraban en el trascoro de la Seo, la primera en el lado de la Epístola, y la segunda en el lado del Evangelio. Este espacio sacro, reformado severamente en el siglo XVIII y desmantelado de manera definitiva en 1943, había sido renovado y ornado con varios retablos entre 1399 y 1412. El primero de ellos, dedicado a Santa Águeda, había sido encomendado a Pere Nicolau y Marçal de Sas en 1399. Siguiéron los ya conocidos de Santo Tomás (1399-1400) y San Bernabé (1405), en los que parece que estuvieron implicados en solitario, respectivamente, Sas y Nicolau. Por último, Gonçal Peris asume la realización del mueble de San Clemente y Santa Marta entre 1411-1412. La propuesta del albacea del párroco de Albal, pues, parece del todo lógica: necesita una obra similar en dimensiones y composición a la que preside otra capilla del trascoro. El interrogante se plantea cuando se considera que Nicolau en realidad recibe la estructura lígnea ya hecha, y contrata sólo los trabajos de pintura. ¿Qué es entonces lo que debe copiar del retablo de Santo Tomás, obra en primera instancia del nórdico Sas, y tan diferente en cualquier caso de su lenguaje formal? Si se trata de una referencia a un nivel de calidad concreto, ¿por qué no señalar otro retablo del trascoro en el que tomó parte el propio Nicolau pocos años antes, como era el de Santa Águeda? Una respuesta

tentadoramente simple puede buscarse en la existencia documentada, hacia 1400, de un tándem compuesto por Nicolau y Sas que asume la producción de al menos tres retablos en fechas muy próximas. El hecho de que sea el neerlandés quien cobra el ápoca final del mueble de Santo Tomás no obsta para que pudiera contratar el proyecto junto con el catalán, si bien el rotundo acento septentrional de la tabla de la Incredulidad invita a desechar la intervención efectiva de este último. Tal vez, siguiendo con la idea del trabajo conjunto de los dos artífices, la proposición del retablo de Santo Tomás como parangón es del todo pertinente, si el promotor conoce que quien va a pintar al final las tablas dedicadas a San Bernabé es Marçal. Sea cual sea su solución, este pequeño jeroglífico documental y formal sirve para mostrar las complejidades del cotejo de fuentes. Es un ejemplo local escogido, por significativo, pero podrían aducirse muchísimos casos más de otras cronologías, otros espacios y otros oficios artísticos en los que la elección de referentes a los que seguir en la concreción de un encargo evidencia antes una voluntad de distinción que un adocenamiento del gusto. La selección de modelos es, en definitiva, la explicitación consciente de un vínculo con otros promotores, espacios de culto, territorios o devociones que dotaba de connotaciones bien concretas a la nueva pieza, claras para los receptores coetáneos. Corresponde ahora a la historiografía recuperar estos significados implícitos para comprender de manera más acabada el arte bajomedieval.





Fig. 6. Tabla de la Duda de santo Tomás, encargada a Marçal de Sas en 1400 para una capilla del trascoro de la Seu (Museo de la catedral de Valencia).

Bibliografia

ALMUNI BALADA, V.: *La catedral de Tortosa als segles del gòtic, I*, Benicarló, 2007, p. 72-74.

BELTING, H.: *Imagen y culto*, Madrid, 2010.

BERLABÉ, C.: “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella”, en YARZA, J. y FITÉ, F. (eds.): *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó [Actes. Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998]*, Lleida, 1999, p. 427-472.

CASTELNUOVO, E.: *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, 2000, p. 16.

CENNINI, C.: *Il libro dell'arte* (edición al cuidado de Fabio Frezzato), Vicenza, 2012.

ESPAÑOL, F.: “Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales”, *Clio & Crimen*, 8, p. 165-190.

FERRER I MALLOL, T.: “Noves dades per a la biografia de Ramon de Perellós, autor del Viatge al Purgatori de Sant Patrici”, en MARTÍ, C; SANS I TRAVÉ, J. M. y BALADA BOSCH, F. (coords.): *Miscel·lània en honor del doctor Casimir Martí*, Barcelona, 1994, p. 215-230.

FERRER I MALLOL, T.: “Activitats polítiques i militars de Ramon de Perellós (autor del "Viatge al purgatori de Sant Patrici" durant el regnat de Joan I)”, en *Medievo hispano: estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, 1995, p. 159-173.

GIVENS, J. A.: *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge, 2005.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: “‘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”, *Archivo Español de Arte*, 93 (371), p. 189-204.

KRAUTHEIMER, R.: “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, p. 1-33 (traducido al castellano en 2018 por Sans Soleil Ediciones).

LLOMPART, G.: “Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ‘Ciutat de Mallorca’”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 34, p. 91-118.

LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina*, vol. 4, Palma de Mallorca, 1980, p. 182-187, doc. 318.

MADURELL I MARIMÓN, J. M.: *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. Addenda al apéndice documental. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1950, p.89 [doc. 490].

MIQUEL JUAN, M. y SERRA DESFILIS, A.: “Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”, *Artigrama*, 26, p. 333-379.

MONTERO TORTAJADA, E.: “El sentido y el uso de la mostra en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, XCIV, p. 221-254.

MONTERO TORTAJADA, E.: “Recetarios y papers de pintura en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu García”, en *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*, Extremadura, 2007, p. 507-517.

MONTERO TORTAJADA, E.: “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una mostra, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”, en CANTARELLAS, C. et alii: *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas martímas a la navegación en red). Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, I, Palma de Mallorca, 2008, vol. I, p. 145-158.

MONTERO TORTAJADA, E.: “El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400”, *Ars Longa*, 22, p. 55-76.

MONTERO TORTAJADA, E.: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, Valencia, 2015.

MONTERO TORTAJADA, E.: “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”, *Archivo Español de Arte*, 89 (353), p. 1-14.

MONTERO TORTAJADA, E.: “El aprendizaje y la transmisión del conocimiento en el oficio de la pintura. Valencia, 1370-1450”, en MIQUEL JUAN, M; PÉREZ MONZÓN, O.; MARTÍNEZ TABOADA, P. (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*, Madrid, 2017, p. 225-246.

PERELLÓS, R. de: *Viatge al purgatori* (edición al cuidado de J. Tiñena), Barcelona, 1988, p. 29.

PUIGGARÍ, J.: “Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III, 1880, p.79.

RIERA-MELIS, A.: “El sistema viario de la Corona Catalanoaragonesa en la Baja Edad Media”, en GENSINI, S. (ed.): *Viaggiare nel Medioevo [Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo San Miniato, Collana di Studi e Ricerche, 9]*, San Miniato, 2000, p. 421-446.

RUBIÓ I LLUCH, A.: *Documents per la Història de la Cultura Catalana Mig-eval*, II, Barcelona, 1908, p. 311.

SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909 [edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1990].

SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia, Barcelona, 1914* [edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1996].

SCHELLER, R. W.: “Towards a Typology of Medieval Drawings”, en STRAUSS, W y FELKER, T. (eds.): *Drawings Defined*, Nueva York, 1987, p. 13-34.

SCHELLER, R. W.: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, 1995.

SCHLOSSER, J.: “Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 23, p. 279-338.

VILLELA-PETIT, I.: *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles IV*, París, 2004.

¹ Así lo declara él mismo en su *Viatge al purgatori*, un texto editado todavía hoy en el que narra su periplo de 1397-1398 a la cueva irlandesa desde donde se creía que se podía acceder a ese paraje ultraterreno. El motivo de la aventura no era otro que entrevistarse con el alma de Juan I, en cuya inopinada muerte –sin confesión– se vio implicado, junto a otras personas próximas. Aunque finalmente el vizconde de Roda fue absuelto (igual que Bernat Metge, quien escribió también su exculpación literaria en *Lo somni*), la sospecha de que había colaborado a la perdición espiritual del Cazador, amante del lujo, tuvo que ser más difícil de erradicar. El objeto del encuentro con el espíritu regio debió ser, en última instancia, demostrar que el monarca no estaba en el infierno, y que Perellós, por tanto, era inocente.