

Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV

• AMADEO SERRA DESFILIS •

Universitat de València



1

Entre finales del siglo XIV y las postrimerías del siglo XV la arquitectura gótica valenciana fue un campo de experimentación bien definido. Los historiadores de la arquitectura han reparado desde los años ochenta del pasado siglo en la capacidad de innovación técnica y en los avances de la cantería y de la albañilería en la construcción de bóvedas, escaleras y la disposición en esviaje de los vanos. Los artífices de este cambio empiezan a ser también conocidos en sus trayectorias y obras principales, con el

apoyo en las fuentes documentales y en el estudio técnico de las estructuras conservadas. Sin embargo, persisten algunas cuestiones intrigantes y conviene aclarar otros aspectos relevantes que apenas han sido tenidos en cuenta hasta ahora, al concentrarse el esfuerzo en la publicación de documentos, preferentemente contratos y capitulaciones, y en desentrañar la geometría aplicada a la estereotomía de la piedra. Entre las preguntas que todavía esperan una respuesta resalta la cuestión de las raíces de este cambio que parece portentoso, insólito e insospechable a partir del contexto histórico inmediato¹. Sin embargo, la innovación no hubiera sido viable sin su aplicación a construcciones respaldadas por los promotores, sin el sostenido apoyo de éstos a la capacidad de cambiar la traza, el corte y el aparejo de la cantería de los maestros de obras, en definitiva, sin un entorno favorable al cambio que permitiese además una eficaz transmisión del conocimiento técnico aplicado a estos problemas² (fig. 1). El presente estudio intenta encuadrar estas preguntas en un entorno artístico preciso, rastreando las categorías de apreciación de la técnica arquitectónica y las actitudes de los promotores ante la tradición y las novedades en la arquitectura monumental³.

LO ANTIGUO Y LO AJENO

No es evidente en qué consistía lo nuevo y lo viejo para los promotores y los artífices de estas obras, si bien hay indicios de sus preferencias en determinadas circunstancias. Desde luego, lo que parece novedoso desde la perspectiva histórica actual no siempre causaba el mayor impacto entre los contemporáneos y cabe preguntarse cómo se valoraban la tradición y la innovación en el antiguo reino de Valencia en torno a 1400⁴. Las actitudes ante el legado islámico, judío y cristiano antiguo han quedado patentes en algunas apreciaciones y juicios poco equívocos que acusan un rechazo de la tradición musulmana compatible con la asimilación selectiva de algunas de sus técnicas y formas de expresión, una voluntad de apropiación de la herencia judía como parte de la tradición cristiana y una reivindicación de los orígenes remotos del cristianismo en tierras valencianas como instrumento de legitimidad de la conquista de Jaime I (1232-1245). El período que abarca desde 1350 hasta 1500 está marcado por el deterioro paulatino unas veces, acelerado otras, de la convivencia entre las tres comunidades que integraban la población del antiguo reino, judíos, musulmanes y cristianos, con

explosiones violentas como los asaltos a la judería de Valencia en 1391 y a la morería de la misma ciudad en 1455⁵.

Las actitudes cristianas hacia el arte y la arquitectura islámicos se interpretan como una peculiar mezcla de admiración, adaptación reactiva, rivalidad, intento de emulación y transferencia de conocimiento entre dos culturas que coexistieron en la península Ibérica durante ocho siglos. Aunque un límite imaginario fue instalándose tanto en la psicología de los individuos como en las normas que regulaban la vida social, condicionando así las actitudes hacia los productos artísticos, los edificios y los usos de unos y otros, nunca evitó el intercambio cultural y técnico entre ambas sociedades. El rechazo, los nuevos usos o la asimilación de objetos y formas del mundo islámico revisitaron distintas modalidades cuyas motivaciones conviene esclarecer. Del estudio de algunos casos deriva la conclusión de que las diferencias religiosas o culturales no fueron los factores más importantes a la hora de filtrar el intercambio artístico y de asignar nuevas funciones a las formas, los objetos o las técnicas. La voluntad de diferenciación respecto de la tradición islámica, insinuando incluso una ruptura, se expresó sobre todo en el plano urbanístico y en la exigua asimilación de elementos formales, técnicas o de la mano de obra mudéjar, a pesar del fuerte peso demográfico que esta población mantuvo en el reino hasta la expulsión de 1609⁶. Las fuentes atestiguan la participación de alarifes mudéjares en algunas construcciones, pero apenas se percibe un eco de la arquitectura islámica en la cristiana que se levantó tras la conquista y, en especial, a partir de la segunda mitad del siglo XIV⁷. Hubo en aquellos tiempos voluntad de sustituir las mezquitas por iglesias de nueva planta, empezando por la propia catedral en 1262, tras la primera consagración cristiana como templos de edificios religiosos musulmanes. Por otro lado, las construcciones islámicas fueron transformadas en su función para servir a las necesidades de la población cristiana, ya como botín, ya como contenedor de usos y prácticas propios de la nueva cultura dominante. La almunia en las afueras de Valencia se convirtió en el siglo XIV en el palacio del Real, incorporando basas, capiteles de columnas y yeserías de ascendencia islámica, las columnas de la mezquita de Liria fueron convertidas en soporte del coro de la iglesia de santa María (hoy de la Sangre), mientras que la antigua mezquita aljama de

Xàtiva continuó sirviendo de iglesia mayor de la ciudad (colegiata desde 1410) hasta la avanzada fecha de 1596, sin dejar de suscitar la admiración y el aprecio de los observadores⁸.

Con todo, la asimilación de la cerámica en el pavimento fue uno de los pocos elementos de transferencia y adaptación en la arquitectura vernácula que llegaron a convertirse en objeto de exportación hacia las cortes europeas desde la segunda mitad del siglo XIV⁹. Andreu Julià, maestro de obras de la catedral de Valencia, se encontraba en Aviñón en 1358 para colocar el pavimento de cerámica del palacio del cardenal Audoin Aubert, para el que compró materiales el año siguiente¹⁰. Jean Guérard, maestro de obras del duque de Berry, viajó a Valencia en 1382 para llevarse consigo a los alfareros mudéjares que trabajarían en los dominios ducales, en Bourges y acaso también en Poitiers, como el documentado *Jehan de Valance*¹¹. En 1400 y 1406, Carlos III el Noble, rey de Navarra, encargaba azulejos valencianos para el palacio de Olite¹². Por ello el elogio que, en forma de carta a los jurados valencianos, dedicó a la cerámica valenciana Francesc Eiximenis en el *Regiment de la cosa pública*, no resulta anacrónico a finales del siglo XIV, pese a las dudas que se han planteado sobre su autenticidad y la hipótesis de que sea una interpolación de fines del siglo siguiente¹³: esta producción era apreciada y adquirida por poderosos clientes extranjeros hacia 1400¹⁴.

Otro elemento apreciado fueron las techumbres “a la morisca”, como aquellas por las que expresó su interés Martín I el Humano durante su visita a Xàtiva en 1404 y le fueron regaladas para que ornara con ellas el palacio real de Barcelona. Estas armaduras con decoración de mocárabes fueron montadas y restauradas en la ciudad condal por Gonzalvo Ferrandis, *mestre d'almocàrnez* (maestro de mocárabes), de Toledo, y Faraig Gali, de Zaragoza¹⁵. Los diversos vestigios conservados, como la techumbre del palacio de Pinohermoso en el Museo de Xàtiva, revelan que tal estima no fue excepcional y se mantuvo en tiempos posteriores tanto en casas o palacios como en iglesias o dependencias conventuales.

La tradición judaica pudo haber tenido alguna vigencia en la arquitectura tardogótica valenciana, con el uso de las columnas entorchadas y la evocación presunta de arquitecturas ima-



2 Cimborrio de la catedral de Valencia, siglos XIV-XV.

ginadas como el Templo de Jerusalén o la casa del bosque del Líbano¹⁶. En los reinos hispanos de entonces la interpretación y la exégesis bíblica habían prestado atención al Templo de Salomón a partir de las explicaciones y figuraciones que acompañaban el comentario de Nicolás de Lira (*circa* 1270-1349), las *Postillae literalis super totam Bibliam*, una obra muy difundida en España a través de manuscritos ilustrados y en las primeras ediciones impresas¹⁷. No son pocos los edificios medievales que se sirven de columnas helicoidales plausiblemente asociadas al recuerdo del templo de Jerusalén. En el siglo XV su uso decorativo en retablos y piezas de orfebrería dará paso al empleo arquitectónico tanto en iglesias como construcciones civiles, en la Corona de Aragón, Castilla y Portugal. La iglesia arcedial de Santiago de Villena (a partir de 1492) sería quizá el mejor ejemplo de esta intención evocadora, pues el realce de los pilares entorchados se suma a la tradición de su uso en la arquitectura del siglo XV en la Corona de Aragón al tiempo que la vigoriza, al superponer dos piezas de estas columnas como soportes de la nave, a la manera de un orden heterodoxo, inspirado en una Antigüedad bíblica en vez de clásica¹⁸. Acaso tuviera un significado simbólico para el promotor de la iglesia, Sancho García de Medina, pues en calidad de protonotario apostólico debió de conocer las columnas salomónicas del altar de la basílica vaticana, donde las pintaron Giulio Romano y colaboradores en la escena de la *Donación de Constantino* de las Estancias, teniéndolas por

despojos del templo de Jerusalén. Como persona de confianza del papa Alejandro VI podía compartir el recuerdo que los pilares entorchados tenían en la Valencia del siglo XV como “obra mosaica” y sentir la alusión al altar romano de san Pedro en la capilla Borja de la catedral¹⁹. Es probable incluso que la ostentación de formas helicoidales en la iglesia de Villena respondiera a los cambios entonces vividos en la convivencia, no siempre pacífica, entre las tres religiones monoteístas en la España de los Reyes Católicos. El pogromo de 1475, asociado para siempre a la liberación del señorío de los marqueses en Villena, la expulsión de los judíos, el permiso real para establecer una morería en el arrabal de la ciudad y la conquista de Granada se sucedieron como acontecimientos locales que marcaban un cambio de época en la monarquía hispánica. Las columnas entorchadas podían verse a los ojos de algunos contemporáneos como una refundación de la iglesia mayor de la ciudad que se apropiaba de la antigüedad bíblica, citando sus vestigios presentes en la Roma papal, y reivindicaba así los orígenes remotos de la comunidad cristiana local, libre de la convivencia forzada con los sefarditas y los judeoconvertos, frente a los mudéjares que pudieran asentarse en el arrabal y acabarían también abocados a la expulsión como moriscos²⁰.

La invocación del pasado anterior al dominio islámico en los monumentos que incorporaron lápidas y bloques pétreos procedentes de antiguas construcciones romanas en la arquitectura valenciana posterior a la conquista tuvo un ejemplo señero, pero no único, en la iglesia de san Félix de Xàtiva con su ara cristiana, las columnas reutilizadas del pórtico y las inscripciones romanas²¹. La dedicación de esta ermita a san Félix de Lyon venía también a recordar su predicación con los diáconos Fortunato y Arquileo, enviados por el obispo san Ireneo a Valencia, aunque se tratara en realidad de Valence en el mismo valle del Ródano, y la advocación apelara también a san Félix de Gerona. Estos santos fueron también rememorados con san Vicente mártir y los franciscanos Juan de Perugia y Pedro de Sassoferrato en la cabalgata triunfal de la conquista el 9 de octubre de 1238 que culminó en la consagración de la mezquita mayor de Valencia como catedral²². Orígenes cristianos antiguos se atribuyeron igualmente a los dos santuarios conmemorativos de la conquista del reino (santa María de El Puig) y de la ciudad (el

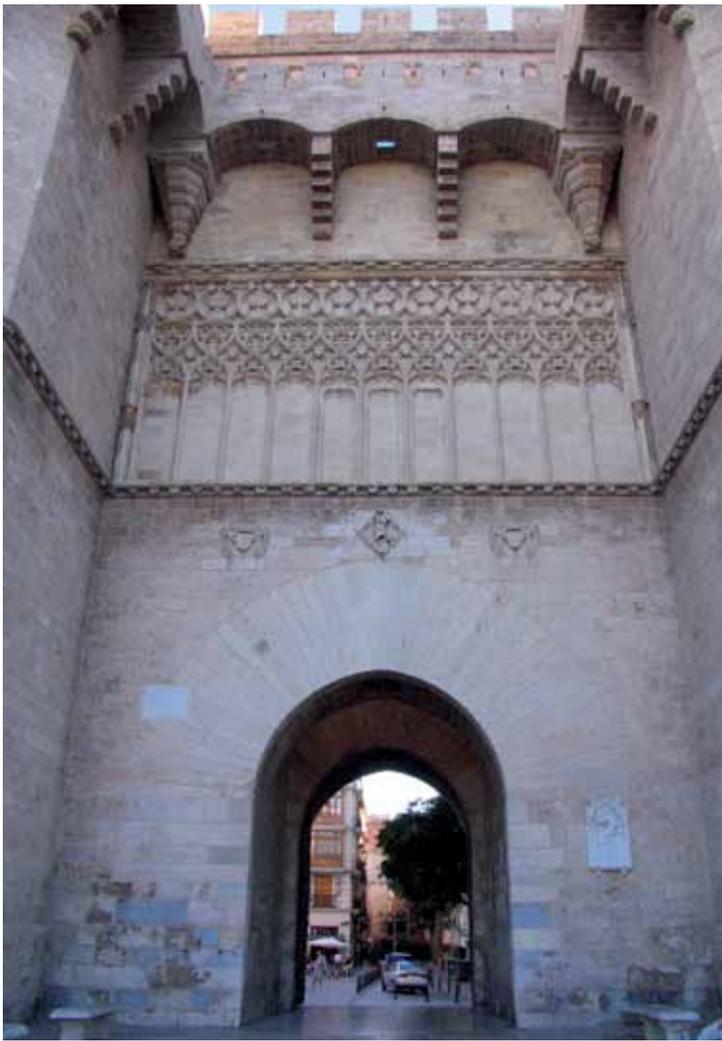
conjunto de iglesia, monasterio y hospital de san Vicente de la Roqueta) con la clara intención de legitimar la conquista e instaurar unos lugares de la memoria para la nueva comunidad de colonos sobre el solar de un cristianismo anterior al Islam. El hallazgo milagroso de la Virgen del Puig en 1237, la dedicación del monasterio de san Vicente y la iglesia levantada sobre las tumbas de san Bernardo y sus hermanas mártires en Alzira ratificaron el programa de restauración simbólica en tres lugares significativos de la geografía del nuevo reino. Un poco más tarde, las piedras antiguas se integraron en obras nuevas, contribuyendo a conferirles cierto abolengo que buscaba echar raíces en un pasado antiguo, muy anterior al dominio musulmán. En 1376, la culminación de una fase de las obras de la Casa de la Ciudad de Valencia fue conmemorada en una inscripción sobre un pedestal con epigrafía romana que todavía conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia. Esta práctica no fue excepcional: a mediados del siglo XV se volvió a incorporar lápidas con inscripciones romanas en la ampliación de la catedral, el almudín o la capilla real del convento de santo Domingo en la misma ciudad²³. Algunas de estas inscripciones romanas de la catedral fueron canceladas por el arzobispo Isidoro Aliaga (1612-1648), pues “juzgó indecente que inscripciones tan profanas ocupasen un lugar tan sagrado i eminente”²⁴.

Si cupiera señalar un rasgo común en estas formas de relación con culturas anteriores, sería que todas ellas son intentos por ensamblar varios legados, con actitudes a veces aparentemente contradictorias, ante la relativa indefinición de una tradición local que cuajó hacia la segunda mitad del siglo XV, según se aprecia en autores valencianos como el capellán de Alfonso el Magnánimo o Jaume Roig²⁵. Con todo, un atisbo de vincularse a un repertorio de formas acrisolado en la iglesia madre de la diócesis valentina se advierte en las obras de comienzos del siglo XV, conducidas en la catedral por Joan Franch, Pere Balaguer y Martí Llobet. Este último en particular retoma modelos y motivos empleados varias décadas antes al intervenir en obras como el portal de los Apóstoles o el cimborrio de la catedral de Valencia con intenciones que pueden denominarse anacrónicamente restauradoras²⁶ (fig. 2). Otro tanto sucederá con la ampliación en un tramo de las naves de la catedral, la conocida como “arcada nueva”, que emprendió Francesc Baldomar res-



3

petando las proporciones y forma de los tramos más antiguos, por más que incorporara nueva decoración en los capiteles de las dobles columnas o ventanas en forzado esviaje en vez de las comunes del resto de la nave central. Los promotores que actúan en la catedral aparecen celosos del legado de la iglesia mayor también en otros aspectos artísticos, como las vidrieras, pues en 1467 se pretendía reparar las antiguas de la capilla de san Pedro, de tal manera “que se muestre todo como una obra, así lo añadido como lo viejo” e incluso cuando se sustituían las antiguas, no se desechaban²⁷. En otros casos, la voluntad de integrar en un edificio anterior la obra nueva quedaba recogida en las capitulaciones como una cláusula específica. El canteiro Jaume Esteve contrató con Bernat de Bonastre la construcción de una capilla en la iglesia de san Francisco de Valencia en 1430. En el documento se establecía que la altura de la bóveda de crucería quedaría determinada por “la razón del compás”, pero debía cuidarse el encaje del arco de entrada con la nave del templo, y sus contrafuertes tenían que ser como los de la capilla vecina y quedar “hermanado” con una jamba del portal de la iglesia²⁸. Constan, en fin, ejemplos de reaprovechamiento de piezas arquitectónicas singulares, que podían ser adquiridas para un nuevo uso por sumas importantes. A consecuencia de la reforma del patio, la primera escalera del palacio de la Generalidad o “casa de la Diputación”, que habían construido Pere Compte y Joan Ivarra en 1482, tuvo que ser reemplazada por



4 Portal de Serranos, Valencia, 1392-1400.

otra, obra de Joan Corbera en 1509, y la antigua fue adquirida al año siguiente por el noble Baltasar de Gallach por un precio de 15 libras²⁹.

EL IMPACTO DE LO NUEVO

Desde el punto de vista actual, las novedades patentes en la arquitectura europea hacia 1400 se concentran en la traza y construcción de las bóvedas, de creciente complejidad, y en el repertorio ornamental tardogótico, abundante en toda clase de motivos, naturalistas y fantásticos, con una prolija labor de talla escultórica. Así fue también en la arquitectura valenciana, aunque la renovación de la decoración monumental parece haber precedido a las bóvedas aristadas, los vanos en esviaje y las escaleras de caracol de doble revolución de Francesc Baldomar y Pere Compte³⁰. La llegada de fórmulas nuevas en la talla de elementos como pilares, cornisas, pináculos y tracerías puede datarse hacia las últimas dos décadas del siglo XIV y se aprecia en ámbitos como las obras de la catedral (portada del aula capitular, cimborrio, o la desaparecida sillería del coro³¹), en la mazonería de los retablos o en el portal de Serranos (1392-1398), coincidiendo en todo caso con la difusión documentada de las nuevas técnicas tabicadas en la construcción de bóvedas³² (fig. 4).

La impresión de conjunto pudo ser de amplia y honda transformación de la apariencia de muchos edificios tanto en sus sistemas de bóvedas como en el revestimiento de muros, arcos y soportes, o en el mobiliario litúrgico (retablos, frontales y toda clase de ornamentos), por más que la renovación participase de una marea que recorría Europa hacia 1400 y alcanzaba su pleamar en metrópolis como Aviñón, París o Praga. Más que dilucidar la genealogía de las formas y los modelos, cuyo rastro puede seguirse más allá de los Pirineos, en Francia, Inglaterra, Italia, los antiguos Países Bajos y otras tierras del Imperio, importa analizar de qué modo fueron introducidos y acogidos por artífices, clientes y promotores de la arquitectura valenciana de comienzos del siglo XV.

Un camino muy hollado para incorporar las novedades y al mismo tiempo aclimatarlas a la cultura arquitectónica local fue la emulación directa de un modelo, como en otras partes de Europa³³. Escultores y arquitectos acordaban con sus clientes realizar a menudo trabajos a imagen de obras familiares para ambos, como se repite con insistencia en los contratos de la época. Habitualmente el modelo de referencia se encuentra en un lugar prestigioso como la catedral u otro gran edificio público y la alusión precisa sirve para definir la naturaleza del encargo y las expectativas del promotor en cuanto a la ejecución de la pieza. Este referente visual y tangible resultaba menos dúctil que el que podía plasmarse en una traza y, por tanto, propiciaba la difusión de novedades, más que su aparición. Con todo, cabía delimitar el alcance de la imitación del modelo a ciertos aspectos como un elemento en particular, los materiales o las dimensiones, o bien combinar rasgos tomados de varias obras, invariablemente según el criterio definido por el promotor de la obra nueva.

La capilla de san Jerónimo en el claustro de santo Domingo fue contratada por el caballero Ramón Nebot con el maestro de obras Francesc Corts en 1389. Las dimensiones de la nueva capilla debían sujetarse al espacio disponible entre los contrafuertes ya existentes en el claustro y en el viejo dormitorio de los frailes. Los cimientos tenían que excavarse “tanto como fuera necesario según el conocimiento de maestros buenos y viejos” mientras que la altura se sujetaría a la de la vecina capilla de los Valeriola. En cambio, el arco de entrada tomaba como

modelo el de la capilla de la familia Esplugues y de *micer* Jaume Jofre, la cual brindaba también el patrón de las dos claves de la nueva capilla de san Jerónimo, quedando el resto de elementos descritos en su forma, tamaño y materiales con precisión³⁴.

Un maestro de obras de trayectoria innovadora como Francesc Baldomar podía amoldarse a un encargo convencional, en el que incluso el uso de la cantería resultaba bastante limitado. La capilla que el pavorde Joan de Prades quería construir en el convento de santa María de Jesús en 1442 debía tener muros “de argamasa y ripio y con buenos cimientos, como corresponde” mientras que la sillería se reservaba para las esquinas, los arcos cruceros y formeros, especificando que debía emplearse piedra blanca de Bellaguarda para los capiteles. El pavimento cerámico tenía que proporcionarlo el cliente: “el ladrillo que le plazca, o de Manises pintado o de otro”. El resto de las especificaciones señalaban el modelo de la capilla de los Almunia en el claustro del convento de san Agustín, mejorándolo en lo posible³⁵.

Las escaleras y arcadas de los patios en los palacios y casas nobles se prestaron a estos procesos de emulación, que estaban abocados a introducir innovaciones para superar los modelos precedentes. Así fueron construyéndose, desde la segunda mitad del siglo XIV hasta el siglo XVI, escaleras de tramo único sobre bóvedas escarzadas, de varios tramos sobre bóvedas capialzadas independientes, de varios tramos con bóvedas capialzadas unidas en arista entrante y, por último, de varios tramos y bóvedas engauchidas, o en esviaje. Las capitulaciones conocidas sobre dichas escaleras indican las características, medidas, materiales y forma, y permiten comprobar el alto precio que alcanzaban así como que la mayoría de ellas fueron encargadas a los mejores maestros activos en Valencia como Miquel Navarro, Joan Eiximeno, Francesc Baldomar, Pere Compte o Joan Corbera³⁶. Uno de los primeros documentos referentes al precio de una escalera informa de que la construida en 1393 en el palacio del Real de Valencia costó la importante suma de 500 florines de oro³⁷. En 1419, el contrato para realizar obras en la casa del notario Bernat de Falch estipulaba que “toda la dicha obra sea así bien hecha y bien acabada, así como la obra de la casa de don Pere Daríes y si puede ser más bella que lo sea”³⁸. Años después, la escalera de la casa de Macià Martí debía tomar como modelos

detalles de las escaleras de las casas de Joan Exarch, de *massén* Navarro y de Francesc Daríes o del maestro Luis Gil³⁹.

En cambio, cuando el contrato detalla elementos, los nombra y describe a la vez, parece traslucirse la filtración de novedades relativamente insólitas. Así la prolija enumeración de los motivos ornamentales labrados por Joan Llobet en piedra y en madera en la cámara del racional de la Casa de la Ciudad sugiere una serie de innovaciones decorativas en la clave de la bóveda, las ménsulas, las molduras y bollones⁴⁰. Un ejemplo interesante es el contrato de Pere Torregrosa para construir y decorar la capilla de san Juan Bautista en la catedral de Valencia en 1414 por encargo del canónigo Pere d'Artés y un importe de 9.500 sueldos. El retablo de la capilla se encargó por 396 sueldos al carpintero y entallador Jaume Spina, según el contrato también dado a conocer por Sanchis Sivera⁴¹. Si bien el retablo de madera de pino debía reproducir modelos claramente identificados (las dimensiones coincidirían con las del retablo de la capilla de santa Ana en la misma catedral; el banco, como el del altar dedicado a la Virgen en el convento de la Trinidad y el antealtar imitando el de la capilla de san Blas de la seo) y se encargó al pintor Jaume Mateu, la reja sería obra de Antonio Gay, inspirada en detalles de otras semejantes y con una traza que quedó en manos del canónigo d'Artés⁴²; la construcción, si bien retomaba las dimensiones de la misma capilla de santa Ana, debía superarla en fasto ornamental y el promotor se reservaba la elección de los temas y las imágenes; a continuación se describían con pormenores los elementos arquitectónicos, las molduras, arquillos y demás motivos decorativos de impronta tardogótica. El canónigo y pavorde Pere d'Artés (1379-1440) fue un personaje distinguido dentro del cabildo valentino. Su padre fue el caballero homónimo y *mestre racional* del reino de Valencia, y a él dedicó Guillem de Copons la traducción catalana del *Libro del tesoro* de Brunetto Latini. Hace tiempo que conocemos su testamento y el inventario de sus bienes, en los que trasluce el interés por el lugar de sepultura y las ceremonias fúnebres que debían realizarse en aquella capilla, dedicada a san Pedro y san Juan Bautista en la catedral de Valencia⁴³. Fue también uno de los representantes del cabildo que pidió ayuda económica al consejo municipal para la ampliación de la seo en 1429⁴⁴. Por su parte, Pere Torregrosa, “maestro de obra y de imaginería”, tuvo como colaborador a Pedro Gelopa en la capilla de san Severo del

claustro de la catedral de Barcelona en 1411 y mantuvo contactos con Rotllí Gautier, Guillem Sagrera y Joan de Liho, de Bruselas, en Perpiñán; más tarde, contrató unos trabajos con Esperandeu de Cardona, señor de Piera, para la fortificación de esta villa en 1414⁴⁵ y realizaría obras escultóricas por encargo del municipio valenciano en 1416 y 1425, entre ellas el portal de piedra que daba acceso a la sala dorada de la Casa de la Ciudad⁴⁶. Así su trayectoria apunta un camino para la llegada de novedades del lenguaje tardogótico al ámbito valenciano en la segunda década del siglo XV, importadas desde otros focos septentrionales como Perpiñán y Barcelona a partir del contacto con otros artífices.

Entre los diversos usos de las trazas que la documentación valenciana clasifica como “*mostres*” –literalmente, “muestras”– debe llamarse la atención sobre los dibujos que daban forma reconocible a novedades figurativas y arquitectónicas o a soluciones insólitas⁴⁷. Distintos de los patrones, los dibujos de monte o los repertorios de oficio, estas trazas servían de vehículo de transmisión no verbal del conocimiento entre artífices y promotores no menos que entre maestros y discípulos. El cliente podía retenerlas como comprobante de las características formales del encargo, según hizo el canónigo Pere d’Artés con el dibujo de la reja de su capilla, pero también como demostración de una solución lograda para un elemento arquitectónico singular. Al parecer, podían ser dibujos de conjunto o representaciones gráficas de detalles de la obra, a veces anejas a las capitulaciones entre maestro y cliente, otras concebidas como señuelo convincente para patronos indecisos. Es probable que este valor importe en casos como el del remate del campanario de la catedral de Valencia, el conocido Miguelete, que contó con trazas de Martí Llobet para el antepecho y la espiga (1424) y de Antoni Dalmau para la aguja o *espiga*, o los diseños para ventanas y puertas encargados a maestros de cierto renombre. La tracería y el antepecho del campanario debían hacerlas Martí Llobet “bien y notablemente, según corresponde a dicho campanario, de la altura, forma y manera de la muestra hecha y entregada al capítulo y trazada por él mismo en el huerto de don Pere Daríes”⁴⁸. La traza de Dalmau suscitaba la curiosidad de otros maestros canteros a la muerte de su autor y para evitar el extravío el fabriquero de la catedral alertó a los canónigos, quienes decidieron comprarla a la viuda del maestro por seis timbres⁴⁹ (fig. 3).

Algunos de los elementos más valorados por los promotores y artistas en las nuevas edificaciones y reformas fueron las ventanas y puertas. Su emplazamiento en lugares muy visibles, la capacidad de innovación que permitían sus diseños y los alardes técnicos que pudieron exhibir los artífices, los configuraron como símbolo de la pericia del maestro y de la riqueza y orgullo del cliente. Sus bocetos aparecen muy frecuentemente en las trazas conservadas en otras partes de Europa y en la documentación valenciana se mencionan con asiduidad. Las ventanas y puertas, ricas en elementos decorativos y dispuestas a veces en esviaje, según los últimos conocimientos de estereotomía, llegaron a encargarse de forma independiente a afamados maestros y alcanzaron unos precios considerables⁵⁰. En 1405 Joan

Llobet trazó dos ventanas para la casa del notario Leonardo Gomis, aunque Pere Capella había sido el maestro encargado de la mayor parte de las obras en esta vivienda⁵¹. En la Casa de la Ciudad, sede del poder municipal, los jurados de Valencia aprobaron la traza de las ventanas, tasadas por Carlí, maestro mayor de la catedral de Lérida entre 1428 y 1429, pues perseguían el realce de estos vanos en la fachada principal del edificio⁵². Resulta significativo que para estas ventanas no se optase por los modelos estandarizados de columnas que producían los talleres de Gerona y se exportaban a todos los territorios de la Corona de Aragón⁵³, pues se prefirió una obra de nueva traza, plasmada en la muestra, que respondiese al emplazamiento y al carácter singular del edificio, no sólo en la tracería de los ventanales sino también en los fustes de las columnas, más susceptibles de producción seriada en aquellos años.

VIENTOS DE CAMBIO: PERICIA Y APRECIO

Sagaces, innovadores por convicción o por conveniencia, los promotores acogieron y alentaron cambios en las formas arquitectónicas y auspiciaron experiencias técnicas sin precedentes en escenarios de primera fila. Lo conveniente podía equivaler a lo rentable, cuando las obras se acometían con fondos siempre limitados y cierta urgencia. Con independencia de que se refiriese en verdad a la construcción con técnica tabicada, Pedro IV el Ceremonioso estaba atento a la celeridad y economía con que se podía construir un nuevo tipo de bóveda, al reclamar la presencia de Farach Allabar, maestro de obras de la Aljafería entre 1373 y 1392, en el Real de Valencia en 1382 para que conociese “una obra de ladrillo y yeso muy provechosa, muy desembarazada y de poco gasto”⁵⁴. Las noticias posteriores y ciertas sobre el empleo de esta técnica la sitúan en la órbita de la corte real de Martín I el Humano en Barcelona (Hospital de santa Cruz), en el Real de Valencia o en la cartuja de Valldecris (Altura, Castellón)⁵⁵. En 1407 el propio rey Martín impuso su criterio favorable a cubrir con una bóveda de ladrillo la capilla de la catedral, contra el parecer del arquitecto Arnau Bargués⁵⁶. El franciscano Francesc Eiximenis, coetáneo de estas experiencias, también alude en sus textos a las ventajas de las bóvedas de yeso y ladrillo, puesto que “la obra es más bella, es más firme y es más segura, pues no se quema, y cuesta menos que si se hiciera de buena madera tallada por manos de maestro, y así mismo es una obra más duradera”⁵⁷.

Dentro del amplio círculo de los promotores y clientes de la arquitectura valenciana se distingue otro, más estrecho, de concedores que actúan como intermediarios, consejeros artísticos, mentores de los artífices y de sus clientes y expertos cualificados. De algunos de ellos puede seguirse su trayectoria interesada en la pintura, la escultura y las artes aplicadas, como fue el caso de Andreu García⁵⁸. El canónigo Francesc Daríes (+1444) formaba parte de esta peculiar elite, que mediaba también en la contratación de obras de pintura como sendos retablos para Sagunto y Burjasot, participaba en el encargo de paramentos para la catedral a un bordador veneciano, o se ocupaba de comprar en Navarra el alabastro para el portal del trascoro de la catedral⁵⁹. Francesc Daríes era uno de los consultores que debía aprobar la

5 Techumbre de la antigua sala dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia, actualmente instalada en el salón del Consulado del Mar de la Lonja, hacia 1418-1428 y 1441-1445.



5

obra de la claraboya y bancos del Miguelete⁶⁰. Era probablemente su casa la que servía de modelo para las obras en la de Macià Martí en 1438⁶¹ y conocemos el inventario de su biblioteca⁶².

Si en los siglos centrales de la Edad Media los maestros constructores aplicaron sus conocimientos para resolver los problemas constructivos de grandes edificios abovedados como iglesias monásticas, catedrales o castillos, las destrezas de oficio también abarcaban otros menesteres como la lucha contra el fuego, obras hidráulicas, la fabricación de armas y máquinas de guerra, relojes y otros ingenios mecánicos o la tramoya de las fiestas públicas, que exigían versatilidad y dedicación. Las artes mecánicas adquirieron así respetabilidad y llegaron a ser consideradas como un modo de poner al servicio de la mejora de las condiciones de vida el trabajo manual combinado con la destreza y el ingenio⁶³. En el territorio valenciano, el papel de la arquitectura religiosa y del urbanismo como factores de cristianización, quizá agregó un ingrediente singular a la estima que podían alcanzar los maestros de obras a los ojos de los poderes establecidos.

Maestros notorios son apreciados por sus conocimientos, por su experiencia, a menudo acrecentada por la movilidad, y resultan escogidos por los patronos más proclives a apreciar sus competencias o deseosos de distinguirse de sus pares patrocinando un alarde técnico insólito que enaltezca su propia posición social. La versatilidad para trabajar en distintos oficios artísticos era considerada una manifestación del talento atesorado por el artífice. El ingenio también brillaba al imitar obras o fragmentos de otros artistas, elementos de la naturaleza o apuntes como los que poblaban los cuadernos de dibujos europeos hacia 1400⁶⁴. Estas dotes resaltaban en cada encargo al solicitar del maestro de obras que fuera constructor, escultor o contratista, ingeniero civil y militar; la emulación de efectos alcanzados por otros artífices y la capacidad para reproducir fragmentos se reque-

rían en numerosos contratos y encargos que prescribían realizar una obra a imagen de otras o compuesta por elementos inspirados en piezas diversas.

Las transferencias de prestigio y virtuosismo atañen a valores intangibles pero apreciados en la sociedad urbana de la tardía Edad Media, fomentan la innovación técnica y menoscaban el poder de las corporaciones de oficio como medio de control de la competencia profesional. Así parece que el factor decisivo para apreciar la innovación haya sido el interés creciente puesto en las obras arquitectónicas como elementos de afirmación social tanto por individuos o familias como por las instituciones, al rivalizar entre sí y poner a su servicio el ingenio y la inventiva de los artífices más dotados. El creciente valor de las obras arquitectónicas fomentó el aprecio social por la pericia de los artesanos, cuyos conocimientos adquirieron también un valor cívico y moral, más allá de su utilidad material⁶⁵. En Valencia, estas actitudes y valores se observan en las instituciones con mayor capacidad de promover obras de envergadura y aprovechar la movilidad de los artífices más destacados: el gobierno de la ciudad, con los jurados al frente, la catedral dirigida desde el cabildo, y la corona por iniciativa propia o a través de los representantes de la autoridad real como el baile o el mestre racional.

Desde el observatorio de las fuentes municipales, parece que el aumento generalizado de la actividad constructiva en el último cuarto del siglo XIV había suscitado un incremento de la demanda de maestros de obras capacitados para dirigir las obras en curso. El consejo municipal tuvo que intervenir en 1379 fijando los salarios máximos de los trabajadores de la construcción (cuatro sueldos para los maestros mayores de albañilería y cantería) a la vez que conminaba a los maestros constructores que se habían marchado de Valencia por codicia de mayores salarios y por su iniquidad a que regresasen



6

para trabajar en la ciudad bajo pena de una multa⁶⁶. Cinco años después, el mismo consejo, descontento con los desmesurados salarios y jornales que solicitaban los maestros canteros, delegó a los jurados para que fijaran los jornales adecuados y los hiciesen respetar, con el asesoramiento de prohombres y los maestros que eligiesen para aconsejarles⁶⁷. La demanda de mano de obra cualificada en la arquitectura beneficiaba a los artífices más capaces con un aumento de salarios excesivo a los ojos de las autoridades municipales⁶⁸.

En las fuentes valencianas abundan los indicios de estima y admiración por la capacidad operativa de los maestros constructores. Bernat Boix fue elegido maestro mayor de la obra de los muros de la ciudad en enero de 1376 por ser “maestro de obras de edificios, muy apto y suficiente en aquel arte”⁶⁹. En 1412, los jurados de Valencia intercedieron ante el rey Fernando I para que el carpintero Ginés Clot continuara trabajando en las obras del Real “así como ha bien merecido y porque, señor, es uno de los mejores y el mejor maestro de carpintería que exista en vuestro reino”⁷⁰. Los regidores de la ciudad apreciaban la competencia y aptitud de Joan del Poyo calificándole como “uno de los más aptos, singulares y famosos maestros que haya de



7

6 Lonja de Valencia, hacia 1485.

7 Escudo con inscripción en el exterior de la Lonja de Valencia, hacia 1485.

8 Detalle de las escenas narrativas y retrato del donante en el retablo de san Lucas del Museo de la catedral de Segorbe, hacia 1460.

su arte y oficio en este reino” en 1418 y advertían que “por su famosa ejecutoria es muy requerido por mucha gente notable a hacer muchas obras notables en diversas partes de la ciudad y reino de Valencia”⁷¹. Hacia 1459 el capellán de Alfonso el Magnánimo, al anotar el relevo de Francesc Baldomar por Pere Compte al frente de las obras de ampliación de la catedral de Valencia, calificó al segundo maestro de “muy sabio en el arte de la piedra”⁷². El mismo autor da cuenta de la carrera de Francesc Martí Biulaygua, “quien fue muy sabio y sutil maestro constructor”, tuvo que exiliarse a Castilla tras haber matado a un hombre en Valencia, y trabajó allí durante un tiempo hasta que redimió su pena; de vuelta en Valencia, como su mujer crió gratis a una hija del racional Guillem Çuera, éste quedó muy agradecido al maestro de obras y lo puso al frente de las obras de la ciudad, de la catedral, de los conventos de la Trinidad y de santa Clara, de las cartujas de Valldecris y Portaceli, así como de los monasterios de san Jerónimo y de la Murta y de casi todas las obras de Valencia, de suerte que el maestro adquirió un nivel de vida que honraba su oficio⁷³. Estas observaciones dan a entender que la competencia profesional se había disociado ya de las cualidades morales de los individuos en la sociedad urbana incluso a los ojos de los eclesiásticos⁷⁴.

Los términos empleados en las fuentes para destacar la pericia de los maestros son reveladores de un acercamiento del conocimiento aplicado en los oficios mecánicos a la capacidad intelectual. Palabras como “sutil”, “experto” o “sabio” se aplicaban entonces tanto a cualidades intelectuales como a destrezas de oficios manuales. “*Subtil*” puede definirse como “*molt elevat o difícil de distingir, d’entendre o de realitzar*”, como equivalente de la palabra castellana “sutil”; también significa “*agut, penetrant, que distingeix (mentalment o sensualment) coses o matissos molt fins i difícils*”, semejante al sentido del término castellano “sutil”.⁷⁵ La palabra “apto” –*apte*– se asocia a menudo a “suficiente” –*suficient*–, cuyo significado en esta época es el de capaz, apto, idóneo, con la aptitud necesaria para realizar una tarea⁷⁶. Martín I el Humano reprendió a Pere Balaguer por haberse apartado de las obras de la cartuja de Valldecris, después de haberlas confiado a la “industriosa pericia de vuestro arte”⁷⁷. De una manera más específica, el término “ingenio” designaba una facultad mental que se manifiesta en la aptitud para traba-

jar con la materia recurriendo eventualmente a la memoria y la inteligencia con resultados portentosos, aparte de identificar el artefacto o máquina derivado de su aplicación⁷⁸. “*Enginy*” puede traducirse por “agudeza de entendimiento, aptitud para hallar los medios de conseguir y ejecutar las cosas”⁷⁹. “Artificio” suele denotar las habilidades manuales adquiridas mediante la práctica en cualquier clase de oficio que entrañase destrezas combinadas, así como el resultado del saber hacer⁸⁰; en la lengua catalana de los siglos XIV y XV designaba las profesiones manuales o mecánicas y el ingenio o dispositivo para obtener un efecto mecánico de manera más cómoda que con los medios ordinarios; también significó “arte aplicado a modificar o disfrazar la naturaleza”⁸¹. En 1483, por ejemplo, se decidió que la fachada principal de la Lonja, con sus ventanas y portada, debía labrarse “en piedra picada con artificiosa maestría trabajada, con las imágenes, mazonerías y follajes de la traza dibujada por los maestros”⁸². La palabra “musa” aparece también con el significado plausible de “trabajo meticuloso, de mucha atención y paciencia”, y podía referirse tanto a una tarea intelectual como a una labor manual. También se entiende por musa, en sentido figurado, “mérito, gracia, especialmente de un trabajo”⁸³. En 1432 Joan Llobet reclamó una gratificación extraordinaria por su trabajo en los armarios del archivo de la Casa de la Ciudad, además de los 200 sueldos acordados; las autoridades encargaron a Joan del Poyo que tasara estas labores, que se valoraron en un jornal y medio “por la musa y trabajo” de cada pieza⁸⁴.

El conocimiento enaltece al artífice, al promotor que contrata sus servicios y al escenario de la innovación. Al contratar la obra de la escalera del patio de la casa en Valencia del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón (1455-1514), se indicó que la ornamentación y labra de la piedra debían tallarse “según el gentil magisterio, como corresponde al maestro Pere Comte”; convenía que la escalera tuviera una bóveda capialzada “muy gentil porque está a la vista” y se concluía requiriendo que toda la obra fuera “bien hecha y bien acabada conforme a un maestro como es maestro Comte y se espera”⁸⁵. El alarde de pericia buscaba, pues, la admiración y aumentar el prestigio del maestro, pero también le comprometía ante la exigencia de sus clientes, resueltos a distinguirse con las obras que patrocinaban, sobre todo si se hallaban en lugares frecuentados o en escenarios

competitivos. Los canónigos de la catedral incluyeron entre las cláusulas del contrato del portal del coro suscrito con Jaume Esteve en 1398 que la obra “en todas sus partes sea buena, bella y notable y debidamente realzada, como corresponde a la catedral y que en realizarla dicho maestro tenga buenos, aptos y suficientes maestros para la obra”, dejando el arbitraje en manos de dos peritos como el platero Bertomeu Coscollà y el arquitecto Pere Balaguer⁸⁶. En 1418 el consejo municipal acordó que la techumbre de la nueva sala dorada de la Casa de la Ciudad se hiciera y acabara “tan bella y costosa como se pueda, según el consejo de maestros sabios y expertos, de manera que en todas partes se pueda recomendar y hacer honorable razonamiento por las gentes, pues corresponde a tal y tan egregia y notable ciudad como esta tener una insigne casa y costosa”, y el proyecto presupuestado en 11000 libras fue presentado a Alfonso V en un banquete ofrecido por las autoridades municipales⁸⁷ (fig. 5). En 1441, el mismo Guillem Çaera que se convirtió en patrono del maestro Francesc Martí alias Biulaygua, recordó al consejo de Valencia la conveniencia de que la lonja de mercaderes fuera “ampliada, decorada y embellecida, eliminando la ciudad los edificios que tenía delante, pues era muy estrecha y un lugar tal y tan público y donde tantos y tales negocios se movían no era prudente que permaneciese en tal estado”⁸⁸.

Si no se proclama tal intención en documentos elocuentes, las obras pueden desplegar por sí solas la retórica de la alteridad y responder a una voluntad de extrañamiento del contexto artístico que las rodeaba⁸⁹. Este es el caso de la capilla que Alfonso V el Magnánimo mandó construir en el convento de santo Domingo entre 1439 y 1463⁹⁰. La elección de un material insólito como la piedra caliza gris oscura de las canteras de Sagunto, de una innovadora y compleja bóveda aristada para cubrir un sobrio espacio rectangular y el despojamiento de la abigarrada decoración de otras capillas funerarias aíslan como una pieza única esta construcción en el panorama valenciano y distinguen al promotor real no menos que al maestro Francesc Baldomar, artífice de la construcción.

En el territorio valenciano las competencias de los maestros de obras abarcaban actividades como la extinción de incendios, la canalización de aguas, la fabricación de armas y máquinas

de guerra, la puesta a punto de ingenios mecánicos o la participación en las fiestas públicas⁹¹. La versatilidad y fluidez de sus competencias dependía de una formación basada en conocimientos de geometría práctica, mecánica y otras nociones adquiridas en el ejercicio de su oficio, pero revestían un gran valor a los ojos de los grupos dirigentes de una sociedad necesitada de expertos polivalentes para afrontar problemas ordinarios y algunas emergencias. En estos campos el saber acumulado por la experiencia práctica permitía afrontar nuevos retos y abordar situaciones difíciles. Tras un otoño poco lluvioso, los jurados y otros prohombres concibieron la idea en 1374 de realizar un trasvase de aguas desde el Júcar, cerca de Tous, hasta el Turia a la altura de Manises, para poner en regadío nuevas partidas de huerta y aumentar el caudal que llegaba a la ciudad en periodos de sequía⁹². Aunque respaldaban la propuesta también algunos expertos, el 3 de octubre de 1375 el consejo municipal encomendó a peritos en el arte de la geometría y otras personas, sabias y discretas, que estudiaran las posibilidades técnicas del audaz proyecto, “puesto que la ciudad tiene buenos maestros del arte de la geometría y del nivel”, pero no se renunciaba a que se buscasen otros expertos⁹³. Se acudió a peritos de Barcelona y Manresa y entre los locales se contaron Bernat Boix, recién nombrado maestro mayor de la obra de los muros de la ciudad, y Bernat Tosquella, quienes acudieron a nivelar el lugar y estimar el coste de la obra en febrero de 1376⁹⁴.

LECTURAS E IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA NUEVA

La carta de Leon Battista Alberti dirigida a Filippo Brunelleschi en 1436 permitió hace tiempo a Christine Smith indagar en la actitud del autor del *De re aedificatoria* ante la tradición y la innovación⁹⁵. Alberti admitía el cambio y la variedad para mantener la arquitectura al servicio de la utilidad y los modelos se imponían no tanto por ser antiguos o modernos como por su calidad y su capacidad comunicativa. Si bien la difusión de Alberti en el ambiente valenciano de la segunda mitad del siglo XV fue temprana y está documentada, parecería arriesgado trasladar semejantes actitudes desde la Florencia de los años 30 del siglo XV a la Valencia coetánea⁹⁶. En cambio, sí es posible rastrear en la mentalidad de las élites valencianas una apertura favorable a la innovación y no menos ecléctica que la de Alberti acerca de la tradición y los valores que ésta representaba. El portal de Serranos, obra que motivó el viaje de Pere Balaguer a tierras de Cataluña “para ver obras de torres y de puertas” en 1391, se había consagrado ya en 1444 como algo “muy bello y notable, y nombrado por todo el mundo”, en palabras del jurado Galcerán de Montsoriu. Francesc Eiximenis recomendó al príncipe magnífico que reparase en que la obra emprendida fuera “alta, bella, noble y hecha excelentemente y no en el gasto que hará, y debe poner en ella gran estudio, puesto que sabe que es capaz y poderoso”⁹⁷. El alarde técnico, la distinción del promotor y la admiración que suscitase la obra eran las metas a las que podía conducir el camino de la novedad, la variación y el alejamiento de la tradición consabida.

En la vertiente de la percepción, los testimonios literarios no son lacónicos. Miradas subjetivas como la del deslumbrado Joanot

Martorell ante la capilla de san Jorge de Windsor como sede de la orden de la jarretera en su novela *Tirant lo Blanch*, o la evocación del palacio sagrado de Constantinopla en los episodios ambientados en el imperio griego han quedado en los textos como reflejo de la imagen que la arquitectura monumental dejaba en los observadores contemporáneos y de las categorías que empleaban para describirla ante sus lectores. Martorell visitó Inglaterra y tuvo medios de informarse sobre la capital imperial en vísperas de su caída definitiva en manos de los turcos⁹⁸. Y es que la elocuencia de la arquitectura real alcanzaba los oídos de los forasteros como el médico, humanista y viajero de Núremberg Jerónimo Münzer en su itinerario hispánico de 1494-1495. “La contratación y comercio principal de toda España estaba hace cincuenta años en Barcelona, lo mismo que actualmente el comercio de toda la Alta Alemania está en Núremberg. Pero después de las sediciones y las guerras intestinas, los mercaderes se refugiaron en Valencia, cabeza hoy del comercio. En la actualidad están edificando allí una casa magnífica, que llaman Lonja, donde se reúnen todos los mercaderes para tratar de sus asuntos. Es una casa alta, construida de piedra cortada y de esbeltas columnas (...) Será mucho más airosa y más bella que la Lonja de Barcelona”⁹⁹ (fig. 6).

Las inscripciones en los monumentos contribuían a difundir un mensaje de auto-celebración y conmemoración del tiempo y de los protagonistas que promovieron la obra. Los humanistas se interesaban por las inscripciones como elementos de datación de los monumentos antiguos y por toda la información histórica que proporcionaban, de modo que se trató de emular en las escrituras de aparato de los grandes edificios públicos el tono, la función y la retórica visual de la epigrafía antigua en el espacio urbano, cada vez más alfabetizado¹⁰⁰. Así los epígrafes que celebran el comienzo de una obra pública, civil o religiosa, e indican el nombre de sus promotores, como las que aparecían en la Casa de la Ciudad, el portal de san Vicente o la torre de santa Catalina en las murallas de Valencia, fueron dando paso hacia finales del siglo XV a inscripciones públicas más elocuentes, volcadas a reforzar el sentido comunitario y el orgullo cívico¹⁰¹. La Lonja de Valencia, construida a partir de 1483, conserva dos inscripciones notables. En el exterior, el propio edificio en primera persona recuerda la fecha de comienzo de las obras y se hace eco de la voluntad municipal de “acabar mi excelencia”¹⁰² (fig. 7). Recorriendo los muros del salón de contratación, con una escritura que intentaba aproximarse a modelos antiquizantes, la lonja se presenta como una casa noble, edificada en quince años, e invita a disfrutar del comercio honrado para alcanzar las riquezas y la vida eterna¹⁰³. Si la primera continúa la tradición de la epigrafía ciudadana de los siglos XIV y XV tanto en el texto vernáculo y la escritura gótica como en la conmemoración del principio de los trabajos, la segunda opta por el latín y por un alfabeto mayúsculo y solemne para proclamar la rapidez con que se construyó la ilustre casa y las virtudes y recompensas del buen comercio.

La mirada de los contemporáneos se habituó a formas nuevas, imaginarias o reales, a través de la representación en las ar-

tes figurativas¹⁰⁴. Obras como el retablo dedicado a san Lucas (hacia 1460) que se conserva en la catedral de Segorbe o los relieves del trascoro de la seo de Valencia (1417-1424) revelan intentos diversos de situar episodios de la historia sagrada en escenarios que evocan construcciones verosímiles o ilusorias en dos versiones distintas: por una parte, arquitecturas de impronta gótica tardía, con bóvedas de crucería, pináculos, gabletes y doseles; por otra, edificios que sin evocar propiamente el lenguaje clásico en sus composiciones, se despojan de estos elementos “modernos”, que ceden su lugar a arcos de medio punto, sobrias pilastras y espacios diáfanos. Es difícil precisar las connotaciones de una u otra elección, si bien la comparación entre las escenas tipológicas de la Coronación de la Virgen y de Salomón y Betsabé entronizada mantienen el paralelismo de la composición en un escenario de formas góticas para la primera y en otro, carente de ellas, articulado a partir de arcos y galerías de medio punto, semejante al de la escena de Pentecostés¹⁰⁵. En el retablo de Segorbe, atribuido a un maestro anónimo deudor de modelos flamencos, el parangón entre la escena de la predicación del evangelista y la curación milagrosa de los enfermos en la calle opuesta, acusa un contraste parecido en los espacios figurados para las dos historias¹⁰⁶ (fig. 8). Parece probable que esta diversidad de lenguajes arquitectónicos fuera neutral respecto a la interpretación moral de las escenas que acompañaban y en tal caso confirmarían que las opciones formales no aparecían marcadas por prejuicios de modernidad o antigüedad a los ojos de los observadores de entonces. La mazonería de los retablos debió de ser otro campo de experimentación de la vertiente más ornamental de la arquitectura tardogótica, a través del repertorio de pináculos, arquillos, gabletes y tracerías que enmarcaban las escenas narrativas y las imágenes de culto, con tendencia a una creciente complejidad, como puede apreciarse en el retablo de san Jorge con-

servado en el Victoria and Albert Museum. Del peso adquirido por estos elementos da cuenta la serie de trazas asociadas a los contratos de retablos desde el último cuarto del siglo XIV en toda la Corona de Aragón, pues en los ejemplos conservados el dibujo delimita los campos pictóricos dando forma precisa a la mazonería y su factura era tarea de los entalladores. La relación de este tipo de carpinteros con la arquitectura está bien documentada a través de la figura de Genís Clot, que trabajó en los entremeses para la entrada real de Martín I el Humano en 1401-1402 y fue maestro de la obra de madera del palacio del Real de Valencia¹⁰⁷. La platería es el otro campo donde animó la renovación en el ornato arquitectónico hasta extremos fantásticos en búsqueda de efectos deslumbrantes en un denso abigarramiento¹⁰⁸.

Las imágenes figuradas, la retórica de los textos y las intenciones tanto de los promotores como de los mentores de las obras componen un cuadro animado por las novedades. Las actitudes hacia la tradición, que fueron plurales y a veces ambiguas a la vista de los documentos y los monumentos, dejaron un espacio amplio para renovar el lenguaje arquitectónico en la Valencia del siglo XV. De algún modo contribuyeron a crear condiciones propicias para la innovación y la distinción de las obras que competían por destacar en un escenario reñido como era la ciudad y sus edificios públicos en aquel período. Por lo demás, la tradición vernácula no parece haber cuajado hasta finales del siglo XV y encontró sus primeras manifestaciones en los autores de comienzos del siglo siguiente como Alonso de Proaza y Pere Antoni Beuter¹⁰⁹. Este entorno favorable ayuda a comprender los episodios de virtuosismo técnico y ornamental de la Valencia cuatrocentista y debería completar el análisis técnico de las nuevas soluciones constructivas y de la trayectoria de quienes lo protagonizaron que se ha realizado hasta la fecha. ❖



8

- ACA:** Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona. **AHMV:** Archivo Histórico Municipal, Valencia. **AHN:** Archivo Histórico Nacional, Madrid. **APPV:** Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia.
- 1 A. Zaragoza Catalán, *El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: un estado de la cuestión*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2008, p. 40: "El problema historiográfico central de este episodio es el origen de estas novedades. Estas invenciones sólo pueden resultar de aplicar de forma continuada la nueva herramienta del dibujo arquitectónico de proyecciones, el sistema diédrico, a los viejos problemas de la estereotomía de la piedra. El encuentro de las dos tradiciones de cantería, la occidental o "gótica", con intervenciones coplanarias y nervadas, y la mediterránea u oriental, de cuerpos simples y superficies de revolución, daría origen a la estereotomía moderna de superficies regladas alabeadas y penetraciones complejas".
 - 2 Una aproximación a estas cuestiones en M. Miquel, E. Montero, A. Serra, "Factors of technical innovation in Medieval architecture during the Medieval and Modern Ages: learning, know-how and inspiring admiration", en *Proceedings of the Second International Congress on Construction History*, M. Dunkeld et alii (ed.), vol. 2, Construction History Society, Cambridge, 2006, pp. 2203-2222.
 - 3 Este artículo se ha beneficiado del proyecto de investigación I+D "Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado" (HAR 2009-13209), dirigido por el Dr. Luis Arciniega García, y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España. El problema de la transmisión del conocimiento será abordado en un próximo trabajo por el autor del presente artículo.
 - 4 El ámbito de este estudio coincide con el antiguo Reino de Valencia, sólo en parte identificable con las actuales divisiones administrativas de la Comunidad Valenciana, aunque se centra en la ciudad de Valencia y contempla un marco más amplio de referencia en el conjunto de la Corona de Aragón.
 - 5 M. D. Meyerson, "Un reino de contradicciones: Valencia, 1391-1526", *Revista d'Història Medieval*, 12, 2001-2002, pp. 11-30.
 - 6 El rechazo del trazado urbano y las construcciones islámicas en ciudades valencianas ha sido analizado por M. Falomir, "El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV", *Archivo Español de Arte*, 254, 1991, pp. 127-139; A. Serra Desfilis, "La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410", *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 73-80; J. Torró Abad, "El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el Reino de Valencia (siglos XIII-XVI)", en *VI Simposio internacional de Mudéjarismo*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1995, pp. 535-598 y más recientemente A. Serra Desfilis, "Orden y decorum en el urbanismo valenciano de los siglos XIV y XV", en *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*, A. Casamento, E. Guidoni (eds.), Kappa, Roma, 2004, pp. 37-50. Una revisión reciente de la asimilación del legado islámico en el arte bajomedieval valenciano en J. Bérchez, A. Zaragoza, "En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano", en *El Mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Lunwerg, Barcelona, 1995, pp. 91-97; D. Benito Goerlich, "L'art mudéjar valencià", en *Entre terra i fe. Els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*, La Nau, Valencia, 2009), R. Benítez Sánchez-Blanco, J. V. García Marsilla (eds.), Universitat de València, Valencia, 2009, pp. 301-323.
 - 7 Acerca de la pervivencia de elementos de tradición islámica en la primera arquitectura cristiana posterior a la conquista del siglo XIII, véase A. Zaragoza Catalán, "Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero", en *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*, (Castellón, Museo de Bellas Artes, noviembre de 2008-enero de 2009), Generalitat Valenciana, Castellón, 2009, pp. 1-71. Un ejemplo, entre muchos, de la participación de mano de obra musulmana es Mahomet Ferriz, quien proveyó de piedra para las obras del Real de Valencia en 1435. Véase J. Sanchis Sivera, "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, XI, 1925, pp. 23-52, p. 42.
 - 8 Sobre el palacio del Real véase V. Algarrá, J. V. Lerma, P. Pascual, A. Ribera, J. V. Salavert, "Las excavaciones arqueológicas en el Palacio Real", en *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, J. V. Boira (ed.), Ayuntamiento de Valencia, Valencia 2006, pp. 33-46, en especial pp. 35-40; A. Serra Desfilis, "Cort e palau de Rey. The Real Palace of Valencia in the medieval ages", *Imago temporis. Medium Aevum*, 1, 2007, pp. 121-148; acerca de Liria, J. A. Llibrer i Escrig, *El finestrал gòtic. Lesglésia i el poble de Lliria als segles medievals*, Ajuntament de Lliria, Lliria, 2003; sobre la colegiata de Xàtiva, J. Bérchez, M. Gómez-Ferrer, *La Seo de Xàtiva. Historia, imàgenes y realidades*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 19-21, con los textos citados de Pere Antoni Beuter (1538 y 1551), Martín de Viciàna (1564), Bernardino Miedes (1584) o Gaspar Escolano (1610).
 - 9 J. Coll Conesa, "La loza decorada en España", *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 151-168; A. García Porras, *La cerámica en azul y dorado valenciana del siglo XIV e inicios del siglo XV*, Valencia, 2009; J. Coll Conesa, *La cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Asociación Valenciana de Cerámica, Valencia, 2009, pp. 97-112, sobre la azulejería medieval valenciana.
 - 10 Esta *livrée* o palacio cardenalicio, conocido como *livrée d'Albano*, fue renovada por Audoin Aubert, sobrino del papa Inocencio VI y subsiste en la actualidad como sede del Ayuntamiento de Aviñón. M. Miquel Juan, "Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes", en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, M. C. Cosmen Alonso, M. V. Herráez Ortega, P. Pellón Gómez-Calverrada, Universidad de León, León, 2009, pp. 321-331, en especial, p. 329, a partir de las noticias dadas a conocer por G. J. de Osma, *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, 2ª ed., Reus, Madrid, 1923, p. 9, y J. Sanchis Sivera, "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", cit., p. 26, donde el autor se refiere a la compra de materiales para el palacio pontificio de Aviñón. Acerca de la actividad de Andreu Julià como maestro mayor de la catedral de Tortosa entre 1376 y 1381 véase V. Almuní Balada, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, vol. I, Onada, Benicarló, 2007, pp. 457-462.
 - 11 La noticia se conoce a través del salvoconducto otorgado en Valencia el 17 de mayo de 1382 por el infante Juan y fue publicada por M. Olivar, "Fonts documentals inèdites per a l'estudi de la ceràmica valenciana medieval", en *Obra dispersa. Llibre en homenatge en el seu 90è aniversari*, Barcelona, 1991, pp. 147-151, doc. 4 (p. 156), pero ha sido puesta de relieve y situada en su contexto por F. Español Bertran, "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia", en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas*, cit., pp. 260-261 y 294.
 - 12 J. Martínez de Aguirre, "Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y de Carlos III (1387-1425) de Navarra", en *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, J. Yarza, F. Fitè (eds.), Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 241-258, en especial, p. 257.
 - 13 C. Wittlin, "L'edició de 1499 del Regiment de la cosa pública. Les revisions i ampliacions al text, a l'endrea i al comiat escrits per Francesc Eiximenis el 1383", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIX, 1993, pp. 441-459.
 - 14 V. M. Algarra Pardo, "Azulejería gótica valenciana. Canal de mensajes de identificación social (estilo, espacios, usuarios)", en *Monografies d'arqueologia medieval i postmedieval 4: Ceràmica medieval i postmedieval. Circuits productius i seqüències culturals*, J. I. Padilla Lapuente, J. M. Vila Carabasa (eds.), Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, pp. 145-163, analiza el uso y el consumo de esta producción cerámica a partir de fuentes documentales, arqueológicas e iconográficas.
 - 15 La documentación se refiere a la "cubierta del palau morisc que havia en casa del dit noble en Guillem de Bellvis, la qual volia per al seu palau de Barchinona...la qual li atorga e dona". El rey adquirió dos techumbres más para su traslado a Barcelona desde Xàtiva. A. M. Adroer i Tasis, "Enteixinats de Xàti-

- va al Palau Major de Barcelona”, *Analecta Sacra Tarracoenensia*, 71, 1998, pp. 1-10.
- 16 T. Laguna Paül, “Primeras reconstrucciones de la casa del bosque del Líbano: un edificio salomónico poco conocido”, *Aragón en la Edad Media*, 10-11, 1993, pp. 461-480; A. Zaragoza Catalán, “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano”, en *Historia de la ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*, F. Taberner (ed.), ICARO, Valencia, 2002, pp. 166-183, en particular, pp. 173-178. Sobre el templo de Salomón y el templo que lo sustituyó en el mismo lugar en época de Herodes el Grande (destruido por los romanos en el año 70) véase W. J. Hamblin, *El Templo de Salomón. Historia y mito*, Akal, Madrid, 2008.
- 17 F. Pereda, “Le origini dell’architettura cubica: Alfonso de Madrigal, Nicola da Lira e la querelle salomonista nella Spagna del Quattrocento”, *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 21-52, en particular, pp. 33-45, con la bibliografía allí reunida. Este autor ha destacado la utilidad del dibujo arquitectónico para el comentario de los pasajes del libro de Ezequiel y del tercer libro de los Reyes, de modo que diese forma gráfica a las descripciones del templo de Jerusalén.
- 18 A. Zaragoza Catalán, “Inspiración bíblica”, cit., p. 178; véase para el intento de acomodar la columna salomónica al sistema de órdenes, J. A. Ramírez, *Dios arquitecto*, 2ª ed., Siruela, Madrid, 1994, pp. 17-50.
- 19 L. Arciniega García, “La capilla de los Borja en la catedral de Valencia”, en *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, L. Andalò, E. Mira (eds.), catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia, 22 de diciembre de 2000 al 16 de marzo de 2001, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, pp. 251-262, en especial, pp. 253-254 a propósito del acuerdo de 1696 para respetar en la reforma de la capilla de San Luis obispo, las armas de los Borja y la “obra mosaica”. También en L. Arciniega García, *El palacio de los Borja*, Cortes Valencianas, Valencia, 2003, pp. 250-267. Un contexto valenciano para las modalidades de recepción de la herencia antigua en Valencia puede leerse en F. Marías, “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, 2000, pp. 25-38.
- 20 Véase sobre la fractura en la sociedad local entre cristianos viejos, conversos y judaizantes J. M. Soler García (ed.), *La Relación de Villena de 1575*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1969, en especial pp. 20, 47, 342-349 y J. M. Soler García, *Historia de Villena. Desde la Prehistoria hasta el siglo XVIII*, L. Hernández Alcaraz (ed.), Ayuntamiento de Villena-Fundación José María Soler, Madrid, 2006, pp. 195-200, 269-271 y 273-280.
- 21 A. Ventura Conejero, *L’església de Sant Feliu de Xàtiva*, Associació d’Amics de La Costera, Xàtiva, 1979; A. Serra, “La arquitectura de época medieval en la Gobernación de Xàtiva”, en *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, J. Aliaga, V. Pons (ed.), Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 329-349, en especial, pp. 337-338.
- 22 R. Narbona, “Héroes, tumbas y santos. La Conquista de las devociones de la Valencia medieval”, *Saitabi*, 46, 1996, pp. 293-319.
- 23 A. Serra Desfilis, “La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en *Una arquitectura gótica mediterránea*, E. Mira, A. Zaragoza (eds.), vol. 2, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 159-162; sobre la inscripción F. M. Gimeno Blay, “Materiales para el estudio de las escrituras de aparato medievales. La colección epigráfica de Valencia”, en *Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, W. Koch (ed.), vol. II, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Viena, 1990, pp. 195-215, en particular, p. 211; acerca de las inscripciones romanas en las obras dirigidas por Francesc Baldo-mar, véase A. Zaragoza, “Inspiración bíblica”, cit., pp. 170-171.
- 24 J. A. Corell, “Destrucció d’inscripcions romanes de València als segles XVI i XVII: revisió del tema”, *Saitabi*, 38, 1988, pp. 109-118.
- 25 J. Roig, *Espillo o llibre de les dones*, ed. de V. Escrivà, IVEI, Valencia, 1981, pp. 139-145; *Dietari del capellà d’Anfos el Magnànim*, J. Sanchis Sivera (ed.), Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia, 1932, pp. 33-34: “Valencia (...), ennoblecida tan altamente de resplandecientes edificios, insignes y maravillosas iglesias (...); y tan altamente embellecida con tantas y tan grandes, deleitosas y bellas casas” (“*ennoblida tan altament de resplandents edificis, insignes e meravelloses esglésies...; encara tan altament enbellida de tants e tan grans delitoses e belles cases*”).
- 26 M. Miquel Juan, “Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano”, en *Historia de la ciudad V*, F. Taberner (ed.), Ayuntamiento de Valencia-ICARO, Valencia, 2010, pp. 104-126.
- 27 J. Sanchis Sivera, “Vidriera historiada medieval en la Catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, IV, 1918, pp. 25 y 29, transcribe el acuerdo por el que la antigua vidriera con la historia de santa Lucía que debía reemplazar por otra nueva Martí Vergay en 1420, tenía que quedar en posesión de este maestro vidriero “para que haga ella su voluntad” (“*a fer de aquella ses propies voluntats*”); “*les vidrieres velles lo que ab lo nou o manera que es mostre tot una obra obra axí lo afegit como lo vell*”, J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, Vives Mora, Valencia, 1909, p. 280 (contrato para reparar las vidrieras de la capilla de san Pedro con Arnau del Morer, 1467).
- 28 “*La rahó del compàs (...)* *agermanat*”, en el texto original, publicado por M. Gómez-Ferrer, *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002, pp. 267-268.
- 29 S. Aldana Fernández, *El palacio de la Generalitat*, vol. III, Consell Valencià de Cultura, Valencia, p. 142; M. Gómez-Ferrer Lozano, “Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV”, en *Historia de la ciudad IV: Memoria urbana*, F. Taberner (ed.), Ayuntamiento de Valencia-ICARO, 2005, pp. 114-141, en especial, pp. 136-137.
- 30 A. Zaragoza Catalán, “La escala de caracol tipo *vis-de-Saint-Gilles*”, *Lexicon*, 4, 2007, pp. 8-14; A. Zaragoza Catalán, “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: un estado de la cuestión”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, 2008, pp. 333-356; A. Zaragoza Catalán, “Cuan-
- do la arista gobierna el aparejo”, en *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, A. Serra Desfilis (ed.), Universitat de València, Valencia, 2010, pp. 187-224.
- 31 M. Miquel Juan, “El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia”, en *Arquitectura en construcción en Europa*, cit., pp. 349-376.
- 32 P. Araguan, “L’acte de naissance de la bóveda tabicada ou certificat de naturalisation de la voûte catalane”, *Bulletin Monumental*, 156, nº 2, 1998, pp. 129-136; P. Araguan, *Brique et architecture dans l’Espagne médiévale (XIIe-XVe siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2003, pp. 90-101; M. Gómez-Ferrer Lozano, “Las bóvedas tabicadas en la arquitectura gótica valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI”, en *Una arquitectura gótica mediterránea*, E. Mira, A. Zaragoza Catalán (eds.), vol. 2, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 133-156.
- 33 F. Joubert, “Selon la devise et portraiture...: de l’idée d’une oeuvre à sa réalisation”, en *L’artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, Presses Universitaires de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2001, pp. 1-4. El tema ha sido estudiado en Valencia por E. Montero Tortajada, “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una *mostra*, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artísticas (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004, vol. I, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, pp. 145-158.
- 34 AHN, Clero, pergaminos, carpeta 3257, número 11: “*com sia mester a coneguda de maestres bons e bells*”.
- 35 “*Lo pahiment que dit senyor és tengut de donar la rajola que li plaurà, o de Manitzes pintada o altra (...)* *La obra de la dita capella axí en lo principal e arch e capitells e bases o peus e altres coses deu esser de la obra e forma que és acabada la capella dels Almunies que és en la claustra de Sent Agostí, e millor si fer se porà*”. M. Gómez-Ferrer, *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos*

- XV al XVII, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002, pp. 269-270. Un contexto para la interpretación de este documento en M. Gómez-Ferrer Lozano, "La cantería valenciana en la primera mitad del XV: El maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, IX-X, 1997-1998, pp. 91-105, en especial, pp. 97-98.
- 36 M. Gómez-Ferrer Lozano, "Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV", cit., pp. 114-141.
- 37 ACA, Real Patrimonio, Mestre Racional, registro 393, f. 139 citado por A. Serra Desfilis, "Cort e palau de Rey. The Real palace of Valencia in the medieval ages", cit., p. 133. La escalera tuvo que ser renovada por Francesc Baldomar en 1441, véase M. Gómez-Ferrer, J. Bérchez, "El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas", *Reales Sitios*, 158, 2003, pp. 33-47, concretamente, p. 35.
- 38 "Item que tota la dita obra sia axí ben feta e ben acabada axí com la obra del alberch den Pere Daries e si pus bella pot ser que en sia", citado por M. Gómez-Ferrer Lozano, "Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV", p. 139.
- 39 M. Gómez-Ferrer Lozano, "Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV", cit., p. 140.
- 40 A. Serra Desfilis, "El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV", en *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana*, F. Taberner (ed.), ICARO-Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2004, pp. 74-99, en especial, p. 93, con la documentación allí citada.
- 41 J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, cit., pp. 302-303; J. Sanchis Sivera, "La escultura valenciana de la Edad Media", X, 1924, pp. 3-28, con la transcripción parcial de los documentos en pp. 12-14. Un contexto para la fundación y dotación de capillas funerarias en Valencia, en J. V. García Marsilla, "Capilla, sepulcro, luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval", *Ars Longa*, 6, 1995, pp. 69-80.
- 42 J. Sanchis Sivera, "Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV", *Archivo de Arte Valenciano*, VIII, 1922, pp. 72-103, referencia en p. 80.
- 43 C. J. Wittlin, "Testament i inventari del canonge valencià Pere d'Artés", en *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, A. Ferrando (ed.), vol. III, Universitat de València-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, pp. 459-480; V. Pons Alós, M. M. Cárcel Ortí, "Los canónigos de la catedral de Valencia (1375-1520). Aproximación a su prosopografía", *Anuario de Estudios Medievales*, 35/2, 2005, pp. 907-950, en especial pp. 920-921.
- 44 J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, cit., p. 127.
- 45 J. Valero Molina, "La catedral de Barcelona", en *L'art gòtic a Catalunya: Escultura II*, A. Pladevall (ed.), Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, p. 234. Pedro Gelopa dejó a su maestro valenciano al tercer año de los seis acordados para su aprendizaje y hubo de ser readmitido por intercesión del carpintero Leonart Raholf y los maestros Rotllí Gautier, Juan de Liho y Guillem Sagrera por dos años más en el equipo de Pere Torregrosa. Recoge estas noticias y otras M. R. Manote Clivilles, "Rotllí Gautier" en *L'art gòtic a Catalunya: Escultura II*, cit., p. 153. Para la trayectoria de Jalopa a través de los reinos hispanos véase J. Ibáñez Fernández, "La arquitectura en el Reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento. Inercias, novedades y soluciones propias", *Artigrama*, 23, 2008, pp. 48-51. Pedro Gelopa ha sido identificado con un cantero que trabajó en La Ferté-Milon al servicio de Luis de Orleans antes de integrarse en el taller de Pere Torregrosa; véase J. Domenge i Mesquida, "Guillem Sagrera et lo modern de son temps", *Revue de l'art*, 166, 2009, pp. 77-90, en especial, pp. 79-80.
- 46 L. Tramoyeres Blasco, "Los artesanos de la antigua casa municipal de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, III, 1917, pp. 31-71; A. Serra Desfilis, "El fasto del palacio inacabado", cit., p. 88; M. Gómez-Ferrer Lozano, "La cantería valenciana en la primera mitad del XV", cit., p. 94.
- 47 E. Montero Tortajada, "Sentido y uso de la mostra en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV, 2004, pp. 221-254.
- 48 R. Chabás, "El remate del Miguelete", *Almanaque Las Provincias*, 1899, pp. 103-106; M. Miquel Juan, "Martí Lobet", cit., p. 112. Persiste la duda de si el documento se refiere en realidad al canónigo Pere d'Artés como propietario del huerto, que presentaría una grafía no muy distinta del apellido "Daries" que transcriben tanto Roque Chabás como Matilde Miquel, o bien si el aludido es el también canónigo Francesc Daries, quien figura en otra cláusula del documento como consultor del cabildo. Francesc Daries y Pere d'Artés formaban parte del cabildo valentino en ese año. Véase V. Pons Alós, M. M. Cárcel Ortí, "Los canónigos de la catedral de Valencia", cit., pp. 920-921 (Pere d'Artés) y 931 (Francesc Daries).
- 49 J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, cit., pp. 98-100. Sobre Dalmau, M. Gómez-Ferrer, "La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV", cit., p. 100.
- 50 M. Miquel, E. Montero, A. Serra, "Factors of technical innovation", cit.
- 51 APCCV, notario Francesc Avinyó, signatura 1346, 16 de febrero y 2 de marzo de 1405. Noticia facilitada por la investigadora Encarna Montero, a quien agradezco su gentileza.
- 52 A. Serra Desfilis, "El fasto del palacio inacabado", cit., pp. 90-91.
- 53 F. Español Bertran, "Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media (siglos XII al XVI) y su comercialización", *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 2009, pp. 963-1002, en particular, pp. 976-979.
- 54 "una obra de guix fort profitosa, fort espegada e de pocha messió", A. Rubió i Lluch, *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, vol. 2, (2ª ed. 2000), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921, p. 257; sobre las bóvedas tabicadas, P. Aragaus, "L'acte de naissance de la bóveda tabicada ou certificat de naturalisation de la voûte catalane", *Bulletin Monumental*, 156, nº 2, 1998, pp. 129-136; P. Aragaus, *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XIIe-XVe siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2003, pp. 90-101; M. Gómez-Ferrer Lozano, "Las bóvedas tabicadas en la arquitectura gótica valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI", en *Una arquitectura gótica mediterránea*, E. Mira, A. Zaragoza Catalán (eds.), vol. 2, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, pp. 133-156; M. Carbonell i Buares, "De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña", *Artigrama*, 23, 2008, pp. 97-148; en especial, pp. 109-113. Acerca de Farach Allbar, véase G. M. Borrás Gualis, "Más noticias sobre obras mudéjares en el Aljafería y en el palacio arzobispal de Zaragoza por encargo de Pedro IV y Juan I", en *Imágenes y promotores en el arte medieval*, M. L. Melero Moneo et alii (ed.), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, pp. 277-283, en particular, pp. 278-282.
- 55 La relación con la corte de Martín I el Humano ha sido subrayada por Carbonell i Buares, "De Marc Safont a Antoni Carbonell", cit., pp. 109-113; acerca de las bóvedas tabicadas en la cartuja de Valdecris, véase A. Serra Desfilis, M. Miquel Juan, "La capilla de san Martín en la cartuja de Valdecris: construcción, devoción y magnificencia", *Ars Longa*, 18, 2009, pp. 65-80, en especial, pp. 70-71.
- 56 J. Bassegoda Nonell, *La cerámica popular en la arquitectura gótica*, Thor, Barcelona, 1977, pp. 88-99.
- 57 "Tothom qui volgues obrar agues fet tots sos sostres e migans e terrats de volta feta de rajola e de guix, puy s'en pogues trobar en copia. Aco mana per les següents raons: La primera, car l'obra n'es pus bella e n'es pus ferma e n'es pus segura, car no s'i pren foch, e'n costa menys que si s' feya de bona fusta dolrada per mans de mestre; e axí mateix es obra pus durable, car no-s podrex axí com fa la fusta; n-resmenys, que si son cases fora mur los enemichs no les desfan per raó que vullen la fusta cremar e se-n vullen ajudar a ginyos o a altres coses; e si u volen desfer es-los gran affany sens profit, per tal ho lexen que y noen", F. Eiximenis, *Dotzé llibre del Crestià. Segona part*, II, C. Wittlin et alii (ed.), Institut d'Estudis Gironins, Girona, 1987, p. 511.
- 58 J. Ferre i Puerto, "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatrecent: la seua relació amb Andreu García", en *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, cit., pp. 419-426. E. Montero Tortajada, "Recetarios y papeles 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], Universidad de Extremadura-Junta de Extremadura, Cáceres, 2007, pp. 507-517.
- 59 El retablo para Sagunto se contrató con el pintor Nicolau Querol en 1441 y Francesc Daries actuó como procurador de Constanza, mujer de Pere Viver; el retablo de san Miguel para Burjasot se encargó a Jacomart, pero lo terminó Joan Reixach, véase sobre ambos J. Sanchis Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, L'Avenç, Barcelona, 1914, pp. 70-71 y p. 143, respectivamente; la noticia sobre los paramentos en oro y plata fue publicada por J. Sanchis Sivera, "El arte del bordado en Valencia, en los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI, 1917, pp. 200-223, y la referencia en p. 212; J. Sanchis Sivera, "La escultura valenciana en la Edad Media", cit., p. 8, a propósito del alabastro para el trascoro.
- 60 R. Chabás, "El remate del Miguelete", cit., p. 104.
- 61 M. Gómez-Ferrer, "Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV", cit., pp. 123-124 y 140.
- 62 J. Sanchis Sivera, "Bibliografía valenciana medieval", en *Estudis d'història cultural*, Universitat de València, Valencia, 1999, p. 95, publicado originalmente en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, III (1930), pp. 33-57 y 81-132. Más datos sobre Francesc Daries como canónigo en V. Pons Alós, M. M. Cárcel Ortí, "Los canónigos de la catedral de Valencia", cit., p. 931.
- 63 E. Whitney, *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity Through the Thirteenth Century*, American Philosophical Society, Philadelphia, 1990; E. Whitney, "The Artes Mechanicae and the Moral Value of Technology", en *Design and Production in the Middle Ages: Essays in Honor of Bradford Blaine*, N. van Deusen (ed.), Institute of Mediaeval Music, Ottawa, 1998, pp. 75-87.
- 64 S. Perkinson, "Engin and artifice: Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400", *Gesta*, XLI-1, 2002, pp. 51-67, en especial, pp. 60-62.
- 65 P. O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001, pp. 72-101 y 210-243.
- 66 AHMV, *Manual de Consells*, A-17, ff. 195v-196v.
- 67 AHMV, *Manual de Consells*, A-18, f. 47r.
- 68 A. Serra Desfilis, "El precio del saber: técnica, conocimiento y organización de la obra en la Valencia del siglo XV", en *L'edilizia prima della Rivoluzione Industriale. Sec. XIII-XVIII*, Istituto di Storia Economica "Francesco Datini"-Le Monnier, Firenze, 2005, pp. 709-721.
- 69 "maestre de obres d'edificis, molt abte e sufficient en aquella art", AHMV, *Manual de Consells*, A-17, f. 37v.
- 70 "axí com a ben merexcut, e per ço, senyor, com és un dels mellors e lo mellor maestre de fusta que sia en tota vostra senyoria", J. Sanchis Sivera, "La escultura valenciana", cit., p. 15, quien atribuye por error el elogio al monarca.
- 71 "un dels pus abtes, singulars e famosos mestres que sien de sa art e offici en aquest Regne (...) per son famos exercici quell és molt congoxat per molta notable gent a fer moltes notalbes obres en diverses parts de la dita ciutat e regne daquella". AHMV, *Manual de Consells*, A-26, f. 312r, publicado por L. Tramoyeres, "Los artesanos de la antigua casa municipal de Valencia", cit., pp. 68-69; A. Serra Desfilis, "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)", *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 111-119, en especial, pp. 113-114.
- 72 "molt sabut en l'art de la pedra", *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim*, ed. cit., p. 61.
- 73 *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim*, ed. cit., p. 425: "que fon molt sabut e sop-

- til maestre de vila (...) tenia continuant de dihuit moços; tenia esclaus, esclava; tenia alberchs, avançava tant com volia; vivia molt honradament; tenia roci diumenges e festes; gipons de seda: ben vestit fia molt honor a son hofici”.
- 74 X. Muratova, “Vir fallax et falsidicus sed artifex praelectus: remarques sur l’image sociale et littéraire de l’artiste au Moyen Age”, en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I: *Les hommes*, X. Barral et Altet (ed.), Picard, París, 1986, pp. 53-72.
- 75 A. M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari català valencià balear*, vol. X, Moll, Palma de Mallorca, 1988, p. 57, sub voce. Véase también la voz “subtil” en J. Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. VIII, Curial, Barcelona, 1988, p. 132. Aguiló, *Diccionari*, vol. VII, pp. 327-328, sub vobibus “subtil” y “subtillesa”.
- 76 A. M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari català valencià balear*, vol. X, pp. 64-65, sub voce “suficient”; M. Aguiló, *Diccionari Aguiló. Materials lexicogràfics aplegats per Marià Aguiló i Fuster. Revisats i publicats sota la cura de Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu*, Alta Fulla, Barcelona, 1988, vol. VII, p. 330, sub voce “suficient”.
- 77 ACA, Cancillería, *Comune Sigilli Secreti*, registro 2186, f. 13. El documento fue dado a conocer por Miquel Juan, “La capilla de reliquias de la cartuja de Valldecrist y el mestre pedrapiquer Pere Balaguer”. *XIV Congreso Español de Historia del Arte. (Palma de Mallorca, 20-23 octubre 2004)*, vol. 1, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, pp. 131-143.
- 78 S. Perkinson, “Engin and artifice” cit., pp. 54-56 analiza el valor de los términos “ingenio” y “artificio” en la Francia de principios del siglo XV. Una discusión a propósito de los conceptos de “invenzione” y “fantasia”, comprendidos como alternativa a la imitación de la naturaleza en las artes figurativas en F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2000, pp. 177-187. No obstante, el concepto de invención se aplicó a menudo a la arquitectura y la ingeniería del siglo XV en un sentido próximo al valenciano “ingenio” (*enginy*).
- 79 A. M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari català valencià balear* cit., vol. IV, pp. 963-964, sub voce: “agudesa d’ententiment; aptesa per a trobar els mitjans d’aconseguir o executar les coses”. “Recurs o mitjà suggerit per l’agudesa de l’ententiment per a aconseguir o executar una cosa”. También tiene el significado específico de “màquina, mecanisme adequat per a un fi; més concretament, màquina de guerra, instrument per llançar projectils”. Véase también J. Coromines, *Diccionari*, cit., vol. IV, pp. 464-465.
- 80 M. Gómez-Ferrer, *Vocabulario de arquitectura valenciana*, cit., p. 47.
- 81 A. M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari català valencià balear*, cit., vol. II, p. 49, sub voce. Véase también M. Aguiló, *Diccionari Aguiló*, vol. I, p. 127, sub voce “artifici”.
- 82 “sia fet de pedra picada ab artificios magisteri laborada, ab les ymatges e maçoneries e fullatges en la mostra per los mestres divuísada y enseñada”, S. Al-dana Fernández, *La Lonja de Valencia*, vol. II, Consorci d’Editors Valencians, Valencia, 1988, p. 43.
- 83 “Trellall meticulós, de molta atenció i paciència”, “mèrit, gràcia, especialment d’un treball”, A. M. Alcover, F. de B. Moll, *Diccionari català valencià balear*, cit., vol. VII, p. 670, sub voce. Eiximenis lo emplea en sentido intelectual en la dedicatoria del Dotzé (“*He cullit ab gran musa e affany dels dits e fets dels grans pares*”) mientras que Roïc de Corrella se refiere a un trabajo artesanal al describir “un brial de domàs burell, del qual les obres estaven en alta musa perfilades de maragdes”. Véase también J. Coromines, *Diccionari*, cit., vol. V, p. 852, donde distingue el uso dialectal del término como “trabajo entretenido” del sentido propio para referirse a cualquier figura inspiradora.
- 84 A. Serra Desfilis, “El fasto del palacio”, cit., p. 93.
- 85 M. Gómez-Ferrer, J. Corbalán de Celis, “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)”, *Ars Longa*, 13, 2004, pp. 11-31, en especial, p. 29 para la transcripción del documento: “davall de molt gentil magisteri com de mestre Comte se pertany (...) molt gentil per que està a la vista (...) sia ben feta e ben acabada segons de tal mestre, como mestre Comte és, s’espera”. Interpretan el documento como un elogio del artífice A. Zaragoza, M. Gómez-Ferrer, *Pere Compte, arquitecto*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 146-150.
- 86 “Item que la dita obra en totes ses parts sia bona, bella e notable, e bé enlevada axí com se pertany a la seu, e que en fer aquella lo dit mestre haja bons e aptes maestres e suficients a la obra”, J. Sanchis Sivera, “La escultura valenciana”, cit., pp. 5-6.
- 87 “sia feta e acabada axí bella e costosa com fer se puxa a consell de savis e experts maestres, en manera que en tota part se puxa comendar e fer honorable raonament per les gents, car convé a tal e axí egrègia e notable ciutat com aquesta haver una insigne casa e costosa”, AHMV, *Manual de Consells*, A-27, f. 65.
- 88 A. Serra Desfilis, “Orden y decorum en el urbanismo valenciano de los siglos XIV y XV”, cit., pp. 46-47.
- 89 B. Brenk, “Committenza e retorica”, en *Arte e storia nel Medioevo II. Del costruire: tecnico, artista, artigiani, committenti*, E. Castelnuovo, G. Sergi (eds.), Einaudi, Turín, 2003, pp. 3-41, en especial, pp. 3-8.
- 90 A. Zaragoza, L. Tolosa, M. C. Vedreño, *La capella reial d’Alfons el Magnànim a l’antic monestir de Predicadors de València*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996-1997, 2 vols.
- 91 M. M. Sánchez Verduch, “Maestros de obras en la Valencia gótica: personajes polifacéticos”, *Saitabi*, 48, 1998, pp. 273-288; A. Zaragoza Catalán, “Juegos matemáticos; aplicaciones geométricas de los maestros del gótico en el episodio valenciano”, en *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó*, F. Fité, J. Yarza, Universitat de Lleida-Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida, 1999, pp. 183-210; A. Serra Desfilis, “Caminos, acequias y puentes. Las actividades de los maestros de obras en la ciudad y el territorio de Valencia (siglos XIV y XV)”, en *Historia de la ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*, F. Taberner (ed.), Ayuntamiento de Valencia-ICARO, Valencia, 2002, pp. 108-124.
- 92 AHMV, *Manual de Consells*, A-16, f. 225r, citado por M. M. Cárcel Ortí, J. Trenchs Odena, “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, en *La ciudad hispánica de los siglos XI al XVI*, vol. II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1985, pp. 1481-1545, con la referencia en p. 1516.
- 93 “jassia que en la dita ciutat hagués de bons mestres de la dita art de geometria e de livell”, AHMV, *Manual de Consells*, A-17, f. 20r-v, citado por T. F. Glick, *Regadío y sociedad en la Valencia medieval*, Del Cenía al Segura, Valencia, 1988, pp. 151-152.
- 94 AHMV, *Manual de Consells*, A-17, ff. 38v-39v, y f. 40v. Bernat Boix y Bernat Tosquella comparecen en la segunda sesión mencionada.
- 95 C. Smith, “Originality and Cultural Progress in the Quattrocento. Brunelleschi’s Dome and a Letter by Alberti”, *Rinascimento*, 28, 1988, pp. 291-318; C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence, 1400-1470*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1992, pp. 69-79.
- 96 Varios ejemplares del *De re aedificatoria* se hallaban en Valencia en 1490, además del que perteneció a la biblioteca del marqués de Zenete. Véase M. Falomir, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1996, p. 479.
- 97 “Per diverses parts de Cathalunya per veure obres de torres e de portes per rahó del portal fahedor al pont del Serrans”; “era molt bell e notable e nomenat per tot lo món”; “lo príncep magnífich deu atendre a la obra que atén a fer, que sia alta e bella e nobla e feta excel·liment, que no a la peccúnia quanta será, pus que y sap que y és bastant e poderós”, F. Eiximenis, *Dotzé llibre del Crestià*, ed. de C. Wittlin et alii, Col·legi Universitari de Girona-Diputació de Girona, Girona, 1986, p. 440; véase A. Serra Desfilis, “Arquitectura y poder civil en las ciudades de la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)”, en *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic. XXVIII Jornades d’Estudis Històrics Locals*, T. Sabater Rebassa, E. Carrero Santamaria (eds.), Institut d’Estudis Balearics, Palma de Mallorca, 2010, pp. 59-66.
- 98 J. Martorell (M. J. de Galba), *Tirant lo Blanch*, ed. de A. Hauf, Tirant lo Blanch, Valencia, 2004, p. 340 (cap. 85): “Primerament, fos feta una capella sots invocació del benaventurat senyor sanct Jordi dins un castell qui’s nomena Ondisor, ab una gentil vila que y ha, la qual capella fos feta a manera de cor d’església de monertir de frares” y la versión castellana: “Primeramente, que fuesse hecha una capilla de la vocación del bienaventurado señor san Jorge, dentro de un castillo que se llama Óndisor, con una gentil villa que hay allí, la qual capilla fuesse hecha a manera de cor de yglesia de monesterio de frailes”. Sobre el palacio imperial de Constantinopla, T. Izquierdo Aranda, “La representació del sagrat palau de Constantinoble al Tirant lo Blanc. Noves aportacions per al coneixement d’una arquitectura desapareguda”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 9, 2006, en http://:parnaseo.
- uv.es/Tirant/Butlleti.9/Izquierdo_Palau.Constantinoble.htm, consultado el 28/12/2010 y J. Redondo, “La tria de Constantinoble al Tirant lo Blanc: ficció literària o manlleu a la realitat?”, *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 9, 2006, en http://:parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.9/ArtRedondo_Constantinoble.htm, consultado el 28/12/2010: “el text del Tirant mostra que qui el va compondre coneixia Constantinoble i estava en condicions de fer tot un seguit de propostes, entre literàries i ideològiques, en la línia d’un recurs constant a l’al·lusivitat: el Tirant que deslliura Constantinoble evoca una relectura de la història, fa tornar enrera en el temps els oients i lectors de l’obra i els convida a pensar un final afortunat per a la ciutat màrtir”.
- 99 J. Münzer, *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Polifemo, Madrid, 1991, p. 43.
- 100 C. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism*, cit., p. 67; A. Petrucci, “La scrittura fra ideologia e rappresentazione”, en *Storia dell’arte italiana. Parte terza: Situazioni, momenti, indagini. Volume secondo: Grafica e immagine. I. Scrittura, Miniatura, Disegno*, ed. de F. Zeri, Einaudi, Turín, 1986, pp. 5-123, en especial, pp. 5-28.
- 101 F. Gimeno Blay, “Materiales para el estudio de las escrituras”, cit., pp. 195-215.
- 102 “La noble ciutat hi leal de Valencia ab cor de acabar la mia excellencia me ha començat a cinch de Febrer del any que corrent se comta en MCCCC LXXXIII”.
- 103 “INCLITA DOMUS SUM ANNIS EDIFICATA QUINDECIM GUSTATE ET VIDETE CONCIVES QUONIAM BON EST NEGOCIACIO QUE NON GIT DOLUM IN LIGA QUE IURAT PROXIMO ET NON DEDIPIT QUE PECUNIAM NON DEDIT AD USURAM EIUS MERCATORES SIC DEGENS DIVICIIS REDUNDAVIT ET TANDEM VITA FRUETUR ETERNA”.
- 104 A. Avila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Anthropos, Barcelona, 1993, aunque se refiere a la etapa inmediatamente posterior.
- 105 Sobre esta obra, véase J. Sanchis Sivera, “Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, XIX, 1933, pp. 3-24; J. Valero Molina, “Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón en la Corona de Aragón”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11, 1999, pp. 59-76.
- 106 R. Rodríguez Culebras, F. Olucha Montins, D. Montolió i Torán, *Museo catedralicio de Segorbe. Catálogo*, Fundación Bancaja-Mutua Segorbina, Segorbe, 2006, pp. 48-49, con la bibliografía allí reunida.
- 107 “un dels mellors e lo mellor maestre de fusta que sia tota vostra senyoria”, AMV, *Lletres missives*, g^o-11, f. 51. Documentación citada por J. Sanchis Sivera, “La escultura valenciana en la Edad Media”, cit., p. 15. Sobre Genís Clot, puede consultarse también A. Serra Desfilis, M. Miquel Juan, “La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCI, 2010, pp. 13-37.
- 108 A. Zaragoza Catalán, “Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano”, *Penyagolosa*, 1 (IV época), 1999, pp. 9-18.
- 109 F. Marías, “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV”, cit.