

La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos

Amadeo Serra Desfilis
Universitat de València

Matilde Miquel Juan
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El artículo analiza el papel desarrollado por los carpinteros, mazoneros, tallistas, imagineros, escultores, entalladores y arquitectos en la confección de retablos en madera en el reino de Valencia en época medieval. Artistas de distintas especialidades técnicas aplicaban sus conocimientos de dibujo y diseño en la talla precisa, delicada y exquisita de soportes lignarios. En estrecha relación con los pintores, dichos maestros introdujeron las novedades técnicas que aprendían en sus oficios, en una evolución creciente de enriquecimiento estilístico y apropiación de experiencias profesionales, que se tradujo en una creciente complejidad, y riqueza formal e iconográfica. Una aproximación a las principales tipologías, herederas de las tradiciones flamencas e italianas, y a la devoción de una sociedad que empleó el retablo como signo de prestigio y poder.

Palabras clave: Gótico, Retablo, Entalladores, Escultores, Corona de Aragón, Valencia.

ABSTRACT

The study analyzes the role played by the carpenters, wood carvers, sculptors, designers and architects in the making of wood retablos in the Kingdom of Valencia in the Middle Ages. Artists with different technical specialties applied their knowledge of drawing and design to the precise, delicate, and exquisite carving of the wood supports. Working closely with the painters, the wood carvers introduced the technical innovations that they were learning in their trade, in a continuous evolution of stylistic enrichment and acquisition of professional experiences, that translated to a growing complexity, and to formal and iconographic richness. This article approaches the main typologies, heirs to the Flemish and Italian traditions, as well as the devotion of a society that use the retablo as a sign of prestige and power.

Key words: Gothic, Retablo, Wood Carvers, Sculptors, Crown of Aragon, Valencia.

INTRODUCCIÓN

A partir de finales del siglo XIV el aumento de la prosperidad económica y la movilidad social en el Reino de Valencia beneficiaron la contratación y producción artística, lo que se tradujo en un mayor número de retablos y en un progresivo desarrollo de sus estructuras e iconografías. Se seguía un camino ya iniciado en territorio peninsular desde el campo de la escultura o la orfebrería, que a finales del siglo XV alcanzó un significativo grado de complejidad y espectacularidad escenográfica, en aras de la liturgia, el adoctrinamiento, la devoción religiosa y el prestigio de los promotores¹.

El retablo en el Reino de Valencia se convirtió en un gran objeto artístico; en la expresión figurativa de un sentimiento de devoción que, además, cumplía una importante misión social de representatividad y expresión jerárquica. Las grandes familias nobiliarias, personajes cercanos a la corte, eclesiásticos o grupos de solidaridad religiosa solicitaron la confección de retablos a los pintores más significativos de la ciudad de Valencia, con exigencias de gran calidad o a imitación de otros conjuntos, muestra de la importancia de estas obras de arte dentro de la

sociedad de la época. Sin embargo, nuestros conocimientos sobre la producción de estas obras presentan muchas lagunas, pese al esfuerzo acumulado de la historiografía en el siglo pasado y comienzos del presente. El interés historiográfico de los últimos años se ha centrado en los pintores, en la definición de sus personalidades y trayectorias, y en recomponer el conjunto de su producción a partir de las obras conservadas y de los datos de archivo, dos ejes que apenas han girado a la vez². En cambio, se ha avanzado poco en el conocimiento de la materia que servía de soporte a la pintura, de la estructura y ornamentación de los retablos y de la colaboración de diversos artistas y artesanos en su hechura, aparte de los estudios materiales llevados a cabo con ocasión de trabajos de conservación de algunas obras en los museos. Por otra parte, el conocimiento de la escultura gótica en tierras valencianas es aún exiguo y los principales avances se han registrado en la talla en piedra o la decoración monumental, dejando fuera del campo la escultura en madera, que debía de ser el principal componente de la mazonería del retablo³. El presente artículo intenta llamar la atención sobre este aspecto y confrontar las obras conservadas con las noticias que atesoran

¹ El presente artículo es una revisión y actualización del trabajo presentado en las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos, tituladas: “Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudio y conservación”, organizadas por del Grupo Español del Instituto de Patrimonio Cultural de España, en el Museo de Bellas Artes de san Pio V, entre el 25- 27 de febrero de 2009, que se publicará con el título de: “Mazoneros, talla y soporte en los retablos de la Corona de Aragón: el caso valenciano”.

² Las principales referencias: ALIAGA, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1996; BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J., *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2001; GÓMEZ FRECHINA, J.; ALMIRANTE AZNAR, J., *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*. Madrid, Museo de Bellas Artes de Valencia, BBVA-Generalitat Valenciana, 2004; COMPANY, X.; ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (1238-1400)*. vol. I, València, Universitat de València, 2005; ALIAGA, J.; TOLOSA, Ll.; COMPANY, X., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*. II. Llibre de l'entrada del rei Martí. Valencia, Universitat de València, 2007; ALIAGA MORELL, J., “El taller de Valencia en el Gótico Internacional”, en LACARRA DUCAY, M^a C. (ed.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 207-242; MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y Mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, Universitat de València, 2008.

³ Las principales referencias: CATALÁ, M.A., “Escultura”, en: AGUILERA CERNI, V. (ed.), *Història de l'Art Valencià*, vol. II, Consorci d'Editors Valencians, València, 1988, pp. 91-139; ESPAÑOL BERTRAN, F., “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época*: Burgos, 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural “Casa del Cordón”, Burgos, Institución Fernán González, 2001, pp. 287-334; JOSÉ I PITARCH, A.; OLUCHA MONTINS, F., “Secuencia de contexto de la escultura en Morella; siglos XIII- XVI”, en *La Memòria Daurada. Obradors de Morella*, s. XIII-XVI. Morella, Fundació Blasco de Alagón, 2003, pp. 94- 115; FUMANAL PAGÉS, M. A., MONTOLIO TORÁN, D., “L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retauls de Rubiols i Mosquerola” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79 (2003), pp. 75-108; ZARAGOZÁ CATALÁN, A., “La Iglesia

los archivos y la documentación exhumada por las generaciones que nos precedieron.

MAZONEROS, Y CARPINTEROS. PERSONALIDADES PROFESIONALES Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS EN EL REINO DE VALENCIA

En una evolución paralela a la de la arquitectura gótica, y su reducción del espacio mural a favor de grandes vanos, el *antependium* o frontal de altar confeccionado en piedra, madera o plata, mutó en una estructura más amplia y una ubicación distinta, detrás del altar mayor. A este mueble hoy lo denominamos retablo por la posición que ocupa, tras la mesa del altar (*retro-tabulum*). Su desarrollo no eliminó los frontales o *antependia* que siguieron realizándose en madera, metales preciosos o tejidos de lujo y tenían funciones parejas a las del retablo. Aunque no era imprescindible para la liturgia, el retablo progresivamente fue adquiriendo un mayor protagonismo en el ceremonial, llegando a configurarse como un elemento parlante de hagiografía cristiana y, sobre todo, en un objeto decorativo

de primer orden en el altar mayor y capillas de las iglesias. Su adaptación a estos espacios religiosos y el propio hecho de convertirse en un bien de prestigio con carácter de exvoto para la sociedad del momento aumentó su interés y la complejidad de su diseño que ahora incorporaba tablas figuradas en varios niveles, entrecalles a manera de pilastras, montantes, tubas, puertas, relicarios, chambranas, peanas, o tabernáculos, que requirieron de especialistas carpinteros capaces de acometer esta tarea⁴.

Como manufactura, el retablo se caracteriza por ser un producto costoso, complejo, susceptible de ser tipificado pero también sujeto a la innovación y apto para la personalización a través del encargo mediante un contrato. En la Península Ibérica, el retablo destacó por su versatilidad para integrar técnicas pictóricas, escultóricas y formas arquitectónicas en distintas medidas y con resultados que podían llegar a ser espectaculares en los últimos siglos de la Edad Media⁵. La pintura sobre tabla no era un género específico tal y como la conocemos en épocas posteriores; en los siglos XIV y XV las

Arciprestal de Sant Mateu”, en GIL SAURA, Y (ed.), La Llum de les Imatges. Sant Mateu. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 95- 123, especialmente pp. 104-119.

⁴ Una visión general de los elementos del retablo la proporciona: BERG SOBRÉ, J., Behind the altar table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500. Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 75-158. Un riguroso estudio de su evolución en Italia teniendo en cuenta el contexto europeo se debe a DE MARCHI, A., La pala d'altare. Dal paliotto al político gotico. Firenze, Arti & Libri, 2009, y en el caso francés: LE POGAM, P-Y., Les premieres retables (XIIe- debut du XVe siècle). París, Musée du Louvre, 2009. Sobre una evolución del retablo en otros territorios de la Corona de Aragón: LLOMPART, G., La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía. vol. 1, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1977, pp. 113-118; SABATER, T., L'art gòtic a Mallorca: la pintura damunt taula (1390-1520), Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner, 2007; RUIZ I QUESADA, F., “L'evolució del retaule”, en PLADEVALL, A. (ed.), L'Art Gòtic a Catalunya. Síntesi General. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2009, pp. 288- 298; RUIZ I QUESADA, F., “L'evolució del retaule”, en PLADEVALL, A. (ed.), L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent Internacional. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 40- 47.

⁵ BERG SOBRÉ, J., Op. Cit., 1989. Más recientemente: KROESEN, J. E. A., Staging the liturgy: The Medieval altarpiece in the Iberian Peninsula. Walpole, Peeters Publishers, 2009.

imágenes de los retablos sólo se consideraban objetos artísticos con una función religiosa y social que podían realizarse como pinturas sobre un soporte leñoso, pero también recurriendo a otras técnicas como es el caso de los retablos de plata, los esculpidos en piedra o madera y no eran raras las obras mixtas⁶. Por ello, la hechura de la mazonería representaba mucho más que el marco pictórico, pues encerraba el propósito latente de sugerir una escenografía, suntuosa y tridimensional, en el que las imágenes pintadas se mostrasen como una aparición a los ojos de los fieles. Estas cualidades son apreciables ya en uno de los más antiguos ejemplares góticos conservados, el retablo de Westminster, pintado para la abadía real de Londres hacia 1270⁷. La capacidad de los mejores pintores para imitar texturas, brillos y tonalidades de otros materiales y técnicas era sobresaliente desde principios del siglo XV y se incrementó cuando los grandes maestros de los antiguos Países Bajos plasmaron las cualidades sensoriales de los objetos con las veladuras del óleo. Estas facultades de los pintores favorecían la transferencia de efectos y motivos inspirados en otros oficios artísticos: las tablas se impregnaban virtualmente del lustre de los metales, del colorido del vidrio y del esmalte, de la calidez de las pieles y del lujo de las sedas y los bordados hasta convertir el retablo en una superficie policroma y reluciente como un mosaico de técnicas y materiales variados.

Por otra parte, los retablos eran considerados como conjuntos integrados por tablas, entrecalles, pináculos, arquillos, un tabernáculo y fragmentos de otras figuras, aunque nuestra mirada acostumbra a fijarse en las piezas que se conservan como cuadros fragmentarios en museos y colecciones. En estas máquinas importaba, además del tamaño, la estructura de calles, entrecalles, predela o banco y sotabanco, guardapolvo, ático, etcétera y, en general, la disposición de las tablas que forman el conjunto, sometidas al orden arquitectónico que imponían los pináculos, los montantes, los gabletes y la tracearía. En la función religiosa y social del retablo cuentan también el número y prelación de las advocaciones, la proporción entre escenas narrativas o historias y figuras, la ostentación de la heráldica o la figura del donante y, en definitiva, cualquier variante en la combinación y presentación de las imágenes piadosas que constituían la función genuina de los estas obras.



Fig. 1. Terrençs, Pere: Sagrada Familia, sarga, 1.42x 1.72 cm, fin. XV- prin. XVI, Colección particular. Ejemplo del interior del obrador de un carpintero.

- ⁶ SCHMIDT, V., "Tavole dipinte. Tipologia, destinazione e funzioni", en PIVA, P. (ed.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300, Funzioni, iconografia, tecniche*. Milano, Jaca Book, 2006, pp. 205-235 examina el contexto europeo; para los retablos argénteos véase KROESEN, J. E. A., "Retablos medievales de plata", en RIVAS CARMONA, J. (ed.), *Estudios de platería: San Eloy 2004*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 243-262.
- ⁷ BINSKI, P., *The Westminster Retable. History, Technique, Conservation*, London, Harvey Miller, 2009

Originalmente debieron de ser los carpinteros los que se ocupaban de la confección de los retablos más sencillos y de tamaño más reducido, pues las experiencias asimiladas de los objetos suntuarios favorecían un tipo de mueble más pequeño y compartimentado mientras que el antecedente del frontal propiciaba el formato rectangular apaisado. Retablos mallorquines de la primera mitad del siglo XIV como los dedicados a Santa Eulalia y a Santa Quiteria (Museo de la catedral de Mallorca y Museo de Mallorca, respectivamente) son una muestra del liderazgo que la Italia central ejerció en todo el ámbito mediterráneo y del punto de partida de los retablos de la Corona de Aragón. En ellos está definido ya el encaje de una imagen titular, de neto sentido ilusionista, en posición central, y unas historias laterales que deben acoger a los personajes y una descripción del escenario en que actúan. El despliegue de las narraciones figuradas y el aprovechamiento de la libertad de formato que consentían las tablas, sin las limitaciones de los materiales preciosos, marcan el camino de los retablos pintados y esculpidos en la Corona de Aragón desde mediados del siglo, como el de San Marcos, encargado por el gremio de zapateros de Barcelona a Arnau Bassa en 1346 (Seo de Manresa)⁸. Con el tiempo, los retablos requirieron así de una labor de talla más especializada y de unos conocimientos tanto de carácter decorativo como orgánico más complejos. Hacia 1400 Cennino Cennini recomendaba a los futuros pintores que se aplicasen con deleite y delicadeza a pintar “las basas, las columnas, los capiteles, los frontispicios, los florones,

los tabernáculos y todos los elementos del arte de la albañilería (*mazoneria*), que es un digno miembro de nuestro arte y por ello exige un tratamiento esmerado”⁹, reconociendo de este modo el papel de guía de la arquitectura. Por entonces, la elaboración formal cada vez más articulada de los pináculos, entrecalles, arquillos, molduras, marcos y remates debía seguramente mucho al lenguaje de las artes suntuarias, a la decoración arquitectónica y a las experiencias de la escultura en piedra o en madera. No en vano el tamaño de los retablos iba aumentando y sólo estaba condicionado por el coste de la obra y las dimensiones del altar o la capilla donde debiera instalarse. La estructura y el montaje de las tablas eran responsabilidad de un carpintero y encontramos casos en los que la mazonería del retablo podía contratarse aparte con un artífice de la madera, mientras que en otros el pintor se ocupaba de buscar un carpintero con quien podía colaborar en más de una ocasión; en todo caso, era una parte onerosa del encargo e implicaba desde la elección de un tipo de soporte (álamo, nogal, pino, roble) al acabado decorativo de los pináculos, la tracería o el tabernáculo, que realizaban los entalladores. En Mallorca, para confeccionar el retablo mayor de Lluçmajor en 1381 se requirieron los servicios de Pere Marçol, pintor, a cambio de 100 libras, pero la obra de madera se encomendó a Pere Morey, *picaperes* (“picapedrero”) por un importe de 62 libras *entre fusta i mans* y del montaje se hizo cargo el carpintero Severes, con su ayudante, por la cantidad de 2 libras, 6 sueldos y 8 dineros¹⁰. En 1489, cuando los retablos baleáricos habían

⁸ ESPAÑOL BERTRAN, F., *El gòtic català*. Manresa, Angle, 2002, pp. 183-186. Sobre la obra citada YARZA, J., *Retables gòtics de la Seu de Manresa*. Manresa, Angle, 1993, pp. 71-89.

⁹ CENNINI, C., *El Libro del Arte*, (edición de Franco Brunello), Madrid, Akal, 1988, p. 133 (capítulo 87). La versión original italiana emplea el término mazonería para aludir a la práctica arquitectónica.

¹⁰ LLOMPART, G., *Op. Cit.*, vol. 1, 1977, pp. 138-139; vol. 4, 1980, pp. 78-80.

aumentado en tamaño y complejidad, el carpintero Jaume Fabrer y el pintor Pere Terrens contrataron conjuntamente la hechura del retablo de Manacor por 250 libras la mazonería y 600 la pintura¹¹. El retablo mayor de la catedral de Tarazona (1437-1441) fue contratado por 14.000 sueldos jaqueses con el pintor Pascual Ortoneda, quien recibiría 10.000 sueldos por su labor y subcontrataría la mazonería con Antoni Dalmau por un importe de 4.000 sueldos, quedando ciertas imágenes a cargo del escultor Pere Joan, como la de santa María de Huerta, actualmente conservada¹². Los administradores de la obra de la parroquial de Sant Boí de Llobregat encargaron al imaginero Jaume Roig la labor de carpintería del nuevo retablo para su iglesia el 13 de septiembre de 1448 y dos días después confiaron la pintura a Lluís Dalmau¹³. En 1477, el pintor Domingo Ram se comprometió a ejecutar el retablo de santa María de Maluenda (Zaragoza), y subcontrató la mazonería con Francí Gomar por un importe de 1.350 sueldos de los 8.000 que el pintor cobraría por la obra acabada¹⁴. Otras veces se contrataba directamente cada labor con un artífice distinto, como hizo el concejo de Alfajarín (Zaragoza) al encargar en 1467 la obra de madera del retablo a Juan Just mientras que la pintura se encomendó al pintor Tomás Giner¹⁵. La cofradía de santa Lucía de Lluçmajor había encargado en 1448 el

retablo de la titular al pintor mallorquín Rafael Moger, pero éste tuvo que acudir casi tres años después al taller del carpintero Gabriel Andreu para la obra de madera¹⁶. Cabía, en fin, la posibilidad de que el pintor recibiera ya la mazonería del retablo aparejada al gusto del cliente en el momento de comenzar su trabajo: el pintor Juan Solano contrató en estas condiciones un retablo para san Francisco de Zaragoza en 1410 por un importe de 650 florines, de manera que al pintor sólo le quedaba “enguixar, encolar, calafatar, entrapar, daurar et pintar” y los frailes debía encargarse también del montaje de la obra acabada en su emplazamiento, aunque estuviera presente entonces el pintor¹⁷.

Desde principios del siglo XV aparece en la documentación valenciana la figura del tallista o mazonero, entendido como el carpintero especializado en la talla de retablos, con unos claros vínculos con otros artesanos como los escultores, imagineros, arquitectos y orfebres. Lo que parece desprenderse de la documentación valenciana, y de gran parte del territorio de la Corona de Aragón, es el trabajo de un pintor con un mazonero en concreto, con el que ya debían de existir unos acuerdos previos sobre la estructura, el precio y dimensiones de las tablas, permitiendo al pintor contratar la confección total del retablo, incluyendo la madera y el trabajo del mazonero¹⁸. Esto permite colegir la

¹¹ LLOMPART, G., Op. Cit., vol. 4, 1980, pp. 202-204.

¹² JANKE, S. R., “Pere Johan y Nuestra Señora de Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441”, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXX (1987), pp. 9-17.

¹³ RUIZ I QUESADA, F., “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña”, en LACARRA DUCAY, M^a C., La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, p. 257, a partir de las noticias documentales exhumadas por José María Madurell en 1945.

¹⁴ MAÑAS BALLESTÍN, F., Pintura gótica aragonesa, Zaragoza, Guara, 1979, pp. 201-209.

¹⁵ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales”, en Locus Amoenus, 3 (1997), p. 42.

¹⁶ LLOMPART, G., Op. Cit., vol. 4, 1980, pp. 162-163 y 165.

¹⁷ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., Op. Cit., 1997, p. 43.

¹⁸ Este punto de vista ha sido expuesto para el caso italiano por O'Malley, indicando que no eran los pintores los que confeccionaban la madera en sus talleres, sino los escultores o carpinteros de la ciudad, con los cuales ya se había establecido una relación profesional previa. Véase O'MALLEY, M., The Business of Art: Contracts and the commissioning process in Renaissance Italy. New Haven-London, Yale University Press, 2005, pp. 23-46.

importancia del pintor, oficio que se superpone al del carpintero, uno de los gremios más importantes y poderosos de la ciudad y reino de Valencia. Uno de los primeros ejemplos documentado que asevera esta alusión es el pago al carpintero Joan Vives por la confección de un retablo de san Bernardo de Rascanya, a través del pintor Llorens Saragossà en 1387¹⁹. En algunos escasos casos documentados es posible comprobar la compra del retablo de madera por el cliente, en el mismo día y ante el mismo notario que la pintura, como es el caso del conjunto de san Jaime para la cofradía del mismo nombre con el mazonero Vicent Serra y los pintores Pere Nicolau y Marçal de Sas²⁰. Un caso excepcional, por las escasas ocasiones que lo hemos encontrado, es la compra de la madera sin las alusiones al pintor²¹. No es posible descartar la existencia dentro del obrador del pintor de un oficial o ayudante con conocimientos en la talla leñosa y con la capacidad de confeccionar pe-

queñas piezas de madera o tablas de devoción para capillas u oratorios privados, que directamente el obrador de pintura podía proporcionar, como parece podría ser la situación en algunos lugares de Aragón²². Es igualmente significativo que hijos de carpinteros firmaran contratos de aprendizaje con pintores, y viceversa, como si valorasen la posibilidad de ampliar sus conocimientos y aportar nuevas soluciones al obrador. Por ejemplo, Alfonso de Calatayud, hijo adoptivo del pintor Joan Rois, firmó contrato de aprendizaje en 1417 durante cuatro años con el carpintero tallista Jaume Spina²³. Éste contrató también la mazonería de algunos retablos que después debían terminar otros pintores, como en el caso documentado de un retablo encargado por Pere Fernández, caballero de Elche, que debía pintar Jaume Mateu por el precio de 700 florines en 1445²⁴. Otra situación que no debe prestarse a confusión es la compra de madera por parte de algunos pintores, pues más bien

¹⁹ ARCINIEGA GARCÍA, L., “Lorenzo Zaragoza, autor del retablo mayor del monasterio de san Bernardo de Rascaña, extramuros de Valencia (1385-1387)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXVI (1995), pp. 32-41.

²⁰ SANCHIS SIVERA, J., “Pintores medievales en Valencia”, en *Estudis Universitaris Catalans*, VI (1912), pp. 237-238; SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, L’Avenç, 1914, p. 27. *Documentación reunida y ampliada en* COMPANY, X.; ALIAGA, J., *Op.cit.*, 2005, pp. 478-480.

²¹ Un ejemplo sería la compra de madera por parte de Bernat Moliner, sotsobrer de las obras de la ciudad de Valencia, al carpintero Joan Peris para el retablo de la santa Cruz, con la imagen de santa Elena, para el portal nuevo de la santa Cruz, cuando se especifica la compra de “III fulles post de II palms, e II dits d’ample, e XXVIII palms de l’arch, a raó de XII sous cascuna post, per obs de I retaule que he fet fer al dit portal nou de santa Creu, costaren XXXVI sous”, y luego las maderas necesarias para barrar y fijar las tablas del retablo y otras para el montaje, con un total de 90 sueldos y 6 dineros (COMPANY, X.; ALIAGA, J., *Op. Cit.*, 2005, p. 348). Posteriormente se acordará con un pintor la pintura del retablo.

²² MAÑAS BALLESTÍN, F., “Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud”, en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1978, p. 179. Judith Berg diferencia el trabajo de la mazonería según las zonas; mientras que en Aragón uno de los miembros del taller de pintura se encargaba de la mazonería, en Castilla, Mallorca, Valencia y Cataluña el trabajo era hecho por un carpintero independientemente del pintor (BERG SOBRE, J., *Op. Cit.*, 1989, p. 35).

²³ MIQUEL JUAN, M., *Op. Cit.*, 2008, pp. 286-287.

²⁴ FERRE PUERTO, J., “Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor”, *Ars Longa*, 12 (2003), pp. 27-32, en este documento aparece como testigo el también pintor Jaume Huguet.

se trata de grandes pintores-cofreros, como es el caso de Jaume Stopinyà, que actuando como contratistas llegan a controlar el mercado de la madera a través del río Turia²⁵.

La importancia del trabajo del mazonero queda manifiesta en los propios dibujos o trazas conservados anexos a los contratos de obra, en el que los elementos leñosos son los protagonistas del diseño, incidiendo tanto en la propia estructura, con pequeñas alusiones al número de figuras o los colores a utilizar, como en las unidades específicas de la mazonería. Ejemplos de estos diseños podemos encontrar tanto en Aragón, donde se conserva el primer esbozo datado en 1391 (la traza para el retablo de san Marcos en Santa María de Altabás, Zaragoza), en Baleares, con casos bien documentados como el retablo de san Bartolomé para el gremio de pelaires de Mallorca (1379), aunque no haya sobrevivido la *mostra*, o Cataluña, con magníficos ejemplos como la traza del retablo de la *Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau y Francí Gomar²⁶. En todos los casos se advierte

que el dibujo define el tamaño y la forma de los campos pictóricos, que quedan en blanco o recogen únicamente una anotación que alude a su iconografía, deleitándose en el trazado de las calles, arquillos, pináculos y otros elementos decorativos. Las trazas revelan, pues, una idea bastante definida del acabado de los motivos ornamentales y de la composición de la máquina del retablo, pero apenas contemplan los aspectos propiamente pictóricos, por lo que su autoría debe atribuirse a los carpinteros o bien cabe suponer que los pintores los dibujaban a partir de las indicaciones muy precisas de un mazonero. Un ejemplo de las conexiones entre el pintor y el mazonero, así como del aprendizaje de hijos de carpinteros con pintores, son los inicios artísticos que propone el investigador Joan Valero para el pintor Joan Reixach; hijo del escultor Llorenç Reixac, de Barcelona, aparece documentado como imaginero, llegando incluso a trabajar como tal en la catedral de Barcelona en 1429, para poco después, en 1431 vincularse con el pintor Antonio Rull en

²⁵ La documentación informa de la compra de madera por parte de los pintores, puesto que se encuentran ápoas de pago entre pintores y carpinteros, mercaderes o transportistas de dicho material por el cauce del río Turia. Entre los ejemplos que citan Sanchis Sivera y Cerveró Gomis se puede indicar el pago del pintor Domingo Llopis al carpintero Ponç Carbonell por unos cofres que compró por un valor de 17 sueldos en 1391 (CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores valentinos, su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 48 (1963), p.116); en 1433 Martí Martínez, pintor, confiesa adeudar a Bertomeu Colomer, mercader de Barcelona, 9 libras y 10 sueldos reales de Valencia por el precio de tres fustes de madera que compró (CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores valentinos, su cronología y documentación”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XLII (1971), p. 34. Otros casos: CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores valentinos, su cronología y documentación”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XLIII (1972), p. 53.

²⁶ Sobre la importancia y el papel de las trazas o mostres en el territorio de la Corona de Aragón: MONTERO TORTAJADA, E., “El sentido y el uso de la mostra en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV (2004), pp. 221-254; MONTERO TORTAJADA, E., “Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una mostra, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)”, en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artísticos (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. vol. I, (Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 145-158. Sobre los dibujos en Aragón véase: LACARRA DUCAY, M^a. C., “Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983), pp. 553-581. Posteriormente María Teresa Ainaga aportó la primera traza conocida, de 1391: AINAGA ANDRÉS, M^a T., “Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi, 1378-1410”, en *Turiaso*, XIV (1998), pp. 71-105; para Mallorca, LLOMPART, G., *Op. cit.*, vol. 4, 1980, pp. 73-76. Una reproducción del diseño de la mazonería de la *Verge dels Consellers*, confeccionado por el carpintero Francí Gomar: RUIZ I QUESADA, F., “Lluís Dalmau”, en *PLADEVALL, A. (ed.), L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2006, pp. 51-67.

Zaragoza, e iniciar una definitiva y exitosa trayectoria como pintor en Valencia²⁷.



Fig. 2. GOMAR, Francesc; DALMAU, Lluís: Traza del contrato para el acuerdo del retablo de la Verge dels Consellers, ca. 1443. Archivo Histórico de Barcelona

En el Reino de Valencia son los carpinteros, mazoneros, tallistas, imagineros, escultores, y arquitectos los posibles encargados de la confección de los retablos. Y entre estos oficios no todos los artesanos podían asumir la talla de retablos; sólo lo lograron aquellos capaces de acometer una labor más delicada, precisa y exquisita, con dotes para el diseño y la disposición de elementos decorativos. Dichos maestros lo hacían compaginándolo con otros encargos y obras que podríamos suponer más propias de su profesión, en una evolución creciente de enriquecimiento estilístico y apropiación de experiencias profesionales. Para diferenciar desde la documentación la labor respectiva de los carpinteros y los mazoneros o tallistas podemos recurrir al proceso de confección de los entremeses de la entrada del rey Fernando I en Valencia en 1413. Aparece un gran número de *fusters* o carpinteros: Genís Clot, Joan Font, Bernat Corts, Miquel Peris, con un salario diario de cuatro sueldos, o cuatro sueldos y seis dineros los maestros carpinteros. Por otra, y en menor número, se citan los *entalladors de fusta* o entalladores de la madera. El principal, con un jornal de cinco sueldos, es Jaume Spina, pero también figuran otros *entalladors* como Antoni Serra, Domingo Mínguez, Luis de la Cerda, Miquel Vila, mientras que los plateros Luis Adrover y Bernat

²⁷ VALERO MOLINA, J., “Llorenç Reixac, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103 (2009), pp. 391-417, especialmente, pp. 397-398. En el reino de Valencia la acepción documental de “imaginero” se refiere tanto al escultor de imágenes como al que las dibuja y confecciona (véase el caso de Marçal de Sas en FUSTER SERRA, F., “Pere Nicolau en la cartuja de Portaceli: Vicisitudes de su obra”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX (2008), pp. 23-35. Por ello, aún sin descartar su formación de escultor, los inicios de Joan Reixach junto a su padre debieron estar principalmente ligados al dibujo y su capacidad para el diseño, lo que le valdrían igualmente para el desarrollo de su posterior trayectoria como pintor.

Leopart también ejercieron como entalladores, seguramente por su afinidad con esta labor, con un salario de seis sueldos, y cinco sueldos y seis dineros, respectivamente²⁸. Fabián Mañas Ballestín en su artículo sobre el sistema de trabajo en la escuela pintura gótica en Calatayud indica que lo más probable es que los tallistas formasen parte de un taller mayor de *fusteros* o carpinteros, que los incorporaba, lo que parece extenderse al territorio de la Corona de Aragón²⁹.

Los más importantes tallistas conocidos de época medieval en la ciudad de Valencia son Jaume Spina y Vicent Serra³⁰. El primer contrato conocido de Vicent Serra es en 1395 y el último en 1411, y a juzgar por su trabajo con Pere Nicolau, principalmente, bien pudiera ser el gran tallista de esta primera etapa del gótico internacional. Los conjuntos documentados que acuerda son el retablo para el fraile Arnau Pedriça en 1395, seguramente pintado por Llorens Saragossa³¹; el importante políptico de la cofradía de san Jaime, de Pere Nicolau y Marçal de Sas³²; quizás también tuviera algo que ver

con las pinturas que realizó Marçal de Sas para la iglesia de la santa Cruz de Valencia, al firmar como testigo³³; el retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Portaceli, con Pere Nicolau como pintor³⁴; posiblemente el de san Juan Bautista para el mercader de paños Gil Sánchez de las Vacas, de Pere Nicolau³⁵; y el retablo de santa Ana para la cofradía de tejedores de Valencia en 1411, de Gonçal Peris³⁶. En 1400 se le abonó parte de un pago por una escultura de san Lorenzo destinada a la torre nueva que se estaba construyendo en el sector de la muralla entre el portal de Serranos y el de los Catalanes³⁷. Y participó activamente en las obras de los entremeses por la entrada de Martín I a la ciudad de Valencia en 1402, junto a un nutrido grupo de imagineros, pintores, orfebres, etc.³⁸ Sin duda realiza los dos retablos más importantes del momento; el de Gil Sánchez de las Vacas, con prolija noticia documental, como luego veremos, y el de la cofradía de san Jaime y las fechas de su actividad se ciñen a la cronología del auge del mercado de la pintura en el Reino de Valencia.

²⁸ Valencia, Archivo Municipal de Valencia (=AMV), Clavería Comuna, O-5, 1406-1407. Agradecemos al doctor Juan Vicente García Marsilla la consulta de parte de la transcripción del documento antes de su publicación. En adelante: CÁRCEL ORTÍ, M^a M., GARCÍA MARSILLA, J. V., *Llibre de l'entrada del rei Ferran d'Antequera*, Valencia, Universitat de València, (en prensa). Había dos grupos de talladores de madera, el formado por Jaume Spina, Antoni Serra, Domingo Mínguez, Muça, moro torneador, y el mozo de Jaume Spina. El segundo formado por los hermanos Jaume y Nicolau Esteve, naturales de Xàtiva, y Nicolau Alemany. En este segundo grupo trabajaron como entalladores de flores los miniaturistas Domingo Atzuara y Pere Crespi. Sobre estos iluminadores véase RAMÓN MARQUÉS, N., *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

²⁹ MAÑAS BALLESTÍN, F., *Op. Cit.*, 1978, p. 179.

³⁰ SANCHIS SIVERA, J., "La Escultura valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano* (1924), pp. 9-10. Cerveró Gomis documenta entre 1388 y 1402 a un pintor llamado Vicent Serra que no se sabe si se trata de la misma persona: CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 44, XXV (1964), p. 111; CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos, su cronología y documentación", en *Archivo de Arte Valenciano* (1972), p. 72. Mientras que la noticia de Sanchis Sivera de 1402 bien puede referirse al carpintero: SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, (1928), p. 61.

³¹ CERVERÓ GOMIS, L., *Op. Cit.*, 1963, p. 89.

³² Sobre el retablo de san Jaime para la cofradía del mismo nombre a los pintores Pere Nicolau y Marçal de Sas, y el tallista Vicent Serra, véase más adelante.

³³ SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1912, p. 239.

³⁴ Con la participación de Marçal de Sas. FUSTER SERRA, F., *Cartuja de Portaceli: historia, vida, arquitectura y arte*, 2ª edición, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003, p. 156. Apoya la teoría expuesta y la amplía con documentación inédita: FUSTER SERRA, F., *Op. cit.*, 2008, pp. 23-35.

³⁵ SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1912, pp. 243-246.

³⁶ MIQUEL JUAN, M., *Op. Cit.*, 2008, pp. 284-285.

³⁷ COMPANY, X.; ALIAGA, J., *Op. cit.*, 2005, p. 501. 23 de septiembre de 1400.

³⁸ ALIAGA, J.; TOLOSA, LL.; COMPANY, X., *Op.cit.*, 2007, pp. 88-89, 91-92, 94, 96-99, 101-102, 104-106, 108, 186, etc.

Las obras documentadas de Jaume Spina son la sillería de coro para la cartuja de Portaceli confeccionada entre 1415-1420 y colocada en 1421³⁹; la mazonería del retablo de san Antonio y otros santos encargado por Vidal de Blanes en 1414, y pintado por Gonçal Peris⁴⁰; el de san Juan Bautista de la capilla de los Artés de la catedral de Valencia en 1414 (Jaume Mateu)⁴¹; y el políptico de san Martín para el boticario Matías Martín en 1418 (Gonçal Peris)⁴². Nos hallamos ante una personalidad más desdibujada que la de Vicent Serra, pero que posiblemente esté todavía incompleta. Su trayectoria parece secundar cronológicamente la de Vicent Serra, manteniendo contacto con los pintores que se formaron dentro del taller de Pere Nicolau, y respondiendo, al parecer, al mismo tipo de necesidades artísticas. Aunque no puede probarse un vínculo entre un maestro y otro, es posible que existiera.

Otro maestro que podemos destacar es Genís Clot, carpintero en los entremeses para la

entrada a la ciudad de Martín I en 1401-1402 y de Fernando I en 1412. Además de maestro de la obra de madera en el palacio del Real de Valencia bajo el reinado de Martín I⁴³. Su presencia como testigo en un época de pago del retablo de san Miguel para la cartuja de Portaceli por Starnina en 1401 lo señala con bastantes probabilidades como el autor de la mazonería⁴⁴. La figura de este maestro, que ha pasado bastante inadvertida, se reafirma en el elogio que le dispensan los jurados de Valencia (“*com és un dels mellors e lo mellor mestre de fusta que sia en tota vostra senyoria*”), en una carta en la que solicitan al monarca Fernando I la confirmación de Genís Clot como maestro de carpintería del palacio del Real de Valencia⁴⁵.

Entre los grupos de artesanos que se podían encargar de la talla y diseño de los retablos se hallan los *ymaginaires*, o imagineros, es decir, los escultores. Aunque su labor parezca desentrañar una afinidad mayor con el trabajo de esculpir figuras, su destreza en el dibujo y diseño les

³⁹ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, p. 14; FUSTER SERRA, F., Op. Cit., 2003, p. 159.

⁴⁰ MIQUEL JUAN, M., Op. Cit., 2008, p. 285. Valencia, Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca de Valencia (=APCPV), Signatura 27578. Bernat de Montalbà (año 1414), 29 de enero de 1414.

⁴¹ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, pp. 13-14.

⁴² SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, p. 14.

⁴³ Valencia, AMV, Cartas Misivas, signatura G3-11 (1412-1413), fol. 51r-v. “A la molt alta majestad de nostre senyor lo Rey. Molt excellent e poderós rey e senyor. A la nostra reyal senyoria va de present en Ginis Clot, fuster d’aquesta nostra ciutat, portador de la present, al qual lo senyor rey don Martí de loable memoria, oncle vostre molt car, per special privilegi atorga lo magesteri o obreria de fusta del nostre Reyal de la dita Ciutat, així com a ben mereiximent e per çò, senyor, com és un dels mellors o lo mellor mestre de la fusta que sia en tota nostra senyoria, e d’açò senyor li feu carta a tota sa vida (tachado: ab segell) ab son segell pendent guarnida, la qual lo dit en Ginis Clot, a nostra reyal excellència mostrara en sa original forma, per tal molt excellent príncep e senyor humiliment supplicam a la nostra reyal magnificència que sia mestre d’aquella per contemplació nostra de special gràcia confermar lo dit privilegi o carta al dit en Ginis Clot. E haurem-ho senyor a singular gràcia de nostra reyal senyoria, la qual nostre senyor Déu mantenga en longa e bona sanitat e vida e per spere e exalte aquella e li don vitòria de sos enemichs, amen. Escrit en València a VII de juny en l’any de la Nativitat de nostre senyor M CCCC X” (sic; faltan los numerales de 1412, que sí aparecen en los documentos anteriores y posteriores). La referencia de este maestro la proporciona Sanchis Sivera (1924, p. 15), pero aludiendo al intento de los jurados de la ciudad de garantizar el regreso de Genís Clot a las obras del Real, cuando más bien intentan que Fernando I confirme en el cargo al maestro de la carpintería en las obras del Real de Valencia.

⁴⁴ Genís Clot firma como testigo en la carta de pago, lo que podría señalarlo como el mazonero del conjunto (MIQUEL JUAN, M., Op. Cit., 2008, p. 280). Pero hay que tener en cuenta que en la cartuja de Portaceli trabajan los dos mazoneros más importantes: Vicent Serra como tallista del retablo que encargó Lluís Guerau para su capilla y que fue pintado por Pere Nicolau, antes comentado; y Jaume Spina, al confeccionar entre 1415-1420 la sillería de coro que también sufragó la herencia de Lluís Guerau para la iglesia (FUSTER SERRA, F., Op. Cit., 2003, p. 159). Sobre la participación de Genís Clot en los entremeses de Martín I en 1402: ALIAGA, J.; TOLOSA, L.; COMPANY, X., Op. Cit., 2007, p. 35, 37, 43, 44-45, 48, 125-126, 141-147, 153-154. Otra noticia suelta de 1411 lo cita colocando ventanas en la cambra de consell secret de la Casa de la Ciudad (SERRA DESFILIS, A., “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en TABERNER, F. (ed.), Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia. Valencia, ICARO-Colegio Territorial de Arquitectos, 2004, p. 85).

⁴⁵ Valencia, AMV, Cartas Misivas, G3-11, fol. 51r-v.

proporciona una gran capacidad para la traza y talla de retablos. Por ejemplo, el retablo de san Bartolomé de la cofradía de *peraires* de Mallorca, ya citado, fue confeccionado por Llorens Tosquella, *ymaginaire*⁴⁶ y este perfil profesional corresponde a Francí Gomar, que trabajó en retablos y otras notables labores escultóricas en Cataluña y Aragón durante la segunda mitad del siglo XV. En el Reino de Valencia nos serviremos de la nutrida nómina de imagineros y entalladores que aparece en las obras de confección de la techumbre de la sala dorada de la Casa de la Ciudad bajo la dirección de Joan del Poyo para rastrear la actividad de algunos de estos artistas⁴⁷. En la citada techumbre aparecen: Antoni Sancho, Julià Sancho, Bertomeu Santalínea, Joan y Andreu Çanou, y Domingo Mínguez⁴⁸. En un sondeo de sus nombres, se advierte su relación con importantes obras valencianas. Bertomeu, miembro de la familia de los Santalínea, originaria de Morella, aparece ya en 1402, junto a su hermano el orfebre Bernat Santalínea, como encargados *d'ordenar, e dictar, e endreçar, e obrar los entremeses que foren fets per a la dita festa* de los entremeses que se prepararon

para la entrada de Martín I en Valencia, actuando como maestro director de su reparación y confección junto a Vicent Çuera y Joan Lobet⁴⁹. En 1418 se le contrata para la elaboración de una escultura de san Miguel⁵⁰. Su vinculación con la



Fig. 3. Anónimo: Arcángel san Miguel, cartón-piedra modelado, dorado, corlado y policromado, 147 x 90 x 50 cm, Museo de la Ciudad de Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

⁴⁶ LLOMPART, G., Op. Cit., vol. 4, 1980, pp. 73-76.

⁴⁷ TRAMOYERES BLASCO, L., “Los artesonados de la antigua casa municipal de Valencia”, en Archivo de Arte Valenciano, III (1917), pp. 38-47; SERRA DESFILIS, A., Op. Cit., 2004, p. 79.

⁴⁸ La cita documental donde aparecen todos trabajando como imagineros: Valencia, AMV. Notal. Signatura n-22. Jaume Dezplà (1419-20), el mes de mayo de 1420; Valencia, AMV. Notal, N-23. Jaume Dezplà (1420-21). Los meses de julio a septiembre de 1420. En el caso de Antoni y Julià Sancho, dos personajes diferentes, no se especifica si tienen algún vínculo familiar o bien la coincidencia del apellido es mera casualidad.

⁴⁹ ALIAGA, J.; TOLOSA, L.; COMPANY, X., Op. Cit., 2007, pp. 22-23, 34, 62, 73, 84-90, 92, 95-9117, 121, 166, 179, 195, etc.

⁵⁰ Valencia, APCPV, Signatura 25325. Pere Biguerany (1418). 25 de noviembre de 1418. Firman como testigos el maestro de obras Joan del Poyo, y el carpintero Vicent Serra, dos importantes maestros valencianos, con los que quizás mantuvo algún tipo de vinculación profesional. Sanchis Sivera (1924, p. 16) hace referencia a este contrato, pero con fechas erróneas.

confección de retablos en madera se documenta en 1416 cuando Pere Lembri le abona 30 florines por la mazonería y talla de una Virgen para un conjunto destinado a Xert, y se repite en 1418 al contratar con un vecino de Nules el trabajo de talla y pintura de un retablo para esta población por 40 florines⁵¹. Entre 1420 y 1422 aparece citado en las obras de la Casa de la Ciudad de Valencia⁵², y a partir de 1439 como imaginero en la talla de relieves ornamentales en la línea de impostas, ménsulas, capiteles, y clave mayor de la cabecera de la catedral de Tortosa⁵³.

Otro de los colaboradores de Joan del Poyo en la techumbre dorada de Casa de la Ciudad fue Joan Çanou (o Sanou), junto con su hermano Andreu. Ambos vuelven a trabajar en la confección de la techumbre del salón plenario, o sala del Consejo del mismo edificio, entre 1423 y 1427, junto al imaginero Joan Lobet, y los pintores Gonçal Peris Sarriá, Jaume Mateu, Joan Moreno y Bartomeu Avella, e igualmente bajo la dirección de Joan del Poyo⁵⁴. Una obra que armonizaba la obra de talla y pintura de quince tablas con la representación de los reyes de Aragón, veinticuatro *entaulements de angelots*, y canes

en forma de ángeles custodios que sostenían los escudos de la ciudad y profetas, alternadamente. Su actividad consistiría no únicamente en la labor de talla en madera, sino también en la composición y diseño del espacio mural que debía decorarse con una composición de esculturas y pinturas, actuando como telón de fondo de los actos más importantes del gobierno de la ciudad. Parece que a partir de 1432 se encuentra vinculado con la catedral en la confección de la clave de la capilla mayor⁵⁵, y en 1436 en obras de reparación del coro de la catedral, con la elaboración de seis nuevas sillas, y otros elementos decorativos de dicho coro⁵⁶.

Domingo Mínguez, entallador e imaginero, puede quizás identificarse con el Mínguez que trabaja como carpintero en los entremeses para la entrada a la ciudad de Martín I en 1402⁵⁷, puesto que aunque las noticias sobre su actividad comienzan en 1418 en las obras en la Sala dorada de la Casa de la Ciudad, sabemos que en 1404 acuerda el aprendizaje de su hijo, Luis Mínguez, con el pintor Guillermo Escoda⁵⁸. En 1413, como mazonero, se encarga de la confección de las gárgolas del campanario nuevo de

⁵¹ BETÍ BONFILL, M., Los Santalínea, orfebres de Morella. Castellón, 1928, pp. 22, 28, 64, 94, apéndice IX y XIV. En este segundo caso podamos, quizás, atisbar la subcontratación de la pintura a un pintor por parte de Bertomeu Santalínea.

⁵² Valencia, AMV. Notal. Signatura n-22. Jaume Dezplà (1419-20). 9 de mayo de 1420; Valencia, AMV. Notal. Signatura n-23. Jaume Dezplà (1420-21). 6 de noviembre de 1420; Valencia, AMV. Notal. Signatura n-25. Jaume Dezplà (1422). 12 de diciembre de 1422.

⁵³ Un resumen de la actividad del escultor, con aportación de sus últimas actividades documentadas en: ALMUNI BALADA, V., “La intervenció de Bernat Santalínea a l’escultura arquitectònica de l’absis de la Catedral de Tortosa”, en Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LXXIX (2003), pp. 109-135.

⁵⁴ TRAMOYERES BLASCO, L., Op. Cit., 1917, pp. 38-47. Una revisión del tema en: SERRA DESFILIS, A., Op. Cit., 2004, pp. 90-92. La principal documentación de archivo se encuentra en: Valencia, AMV. Notal. Signatura P-2. Antoni Pasqual (1427-1430). Destacando para el trabajo de Joan Çanou las fechas del 18 de febrero y 9 de marzo de 1428.

⁵⁵ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, p. 20. Valencia, Archivo de la Catedral de Valencia (= ACV), Llibre d’obra de la fàbrica, signatura 1479, año 1432, fol. 48.

⁵⁶ Valencia, ACV, Llibre d’obra de la fàbrica, signatura 1479, año 1436, fol. XXXIIIv. 18 de abril de 1437. Las obras de reparación se refieren a elementos decorativos confeccionados en madera de naranjo como rampants, fulles, y florons nous per a les xambranes (Valencia, ACV, Llibre d’obres de fàbrica, signatura 1479, año 1435, fol. XXIIIr. 30 de marzo de 1436).

⁵⁷ ALIAGA, J.; TOLOSA, L.; COMPANY, X., Op. Cit., 2007, pp. 186-187, 190, 192-193.

⁵⁸ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1914, p. 40. Valencia, APCPV, Signatura 232II, Jaume de Blanes, (1404). Mano 3. 23 de septiembre de 1404. El contrato se estipuló por un periodo de 6 años que no se llegó a cumplir, puesto que el lunes 27 de julio de 1405 fue cancelado.

la catedral (el *Micalet*), y en otras tareas en el mismo campanario en 1418⁵⁹. En 1422, ahora ya citado como imaginero, se encarga de la confección de dos figuras de ángeles de cuatro palmos de alto (aproximadamente 88 centímetros), similar a los dos ángeles que hay en la capilla de la Virgen, por el precio de 15 florines⁶⁰.

Pero además de tallistas-carpinteros y escultores también es posible considerar la labor del tercer grupo: los versátiles canteros o *pedrapiquers*, capaces de confeccionar obras y retablos de talla, como es el caso de los maestros Pere Torregrosa, Jaume Esteve, Martí Lobet, o Antoni Dalmau. Las razones de tales relaciones se deben a la adopción de un mismo vocabulario estilístico y ornamental que se emplea en diferentes territorios y obras de arte. No todos los canteros fueron capaces de abordar estos trabajos, solamente aquellos con grandes aptitudes técnicas y habilidades prácticas pudieron acometer tales obras. Los límites de una profesión no estaban definidos por su terminología, sino más bien por personalidades únicas⁶¹. Por ejemplo, Martí Lobet aparece primero como *mestre de la maçoneria, mestre de fulles, piquer, mestre d'obra de talla*, maestro de obras, imaginero y cantero⁶². Y podemos constatar que los grandes maestros arquitectos de este período en el te-

rritorio de la Corona de Aragón mostraron esta misma versatilidad y ambición artística: Pere Moragues aparece como imaginero, maestro de imágenes, *piquer*, y orfebre; Pere Morey, Guillem Solivella, o Antoni Canet como escultores y arquitectos, por citar sólo algunos ejemplos. Martí Lobet es posiblemente uno de los principales escultores y arquitectos de la ciudad de Valencia; desde 1417 aparece en la documentación de la catedral como *maçonero, o mestre de la maçoneria*, desempeñando el cargo de maestro de obras de la catedral de Valencia entre 1425 y 1440. Su actividad se despliega en el campo del diseño y la talla en las obras de la catedral de Valencia principalmente, colaborando en las obras del campanario y cimborrio. Su maestría alcanza trabajos como arquitecto y escultor, con materiales como la piedra y la madera, y parece caracterizarse por un trabajo de gran calidad tanto por los resultados obtenidos como por los salarios percibidos. Únicamente nos ha sido posible vincularlo con el mundo del retablo por un pago que hace el cabildo de la catedral en 1424 “*an Martí Lobet, mestre de la obra del campanar nou, per diverses postes que deboxà axí de la claraboya hi spigua del dit campanar e del retaule de la Seu per sos treballs, deu florins*”⁶³. El pago, muy significativo, de 10 florines, equivalentes a 110 sueldos,

⁵⁹ Valencia, ACV, Llibre d'obra de la fàbrica, signatura 1477, año 1413, fol. 38r. Se le cita en los meses de mayo y junio, sin especificar su labor. Valencia, ACV, Llibre d'obra de la fàbrica, signatura 1477, año 1418-1419, fol. 35. 15 de octubre de 1418.

⁶⁰ Valencia, APCPV, Signatura 26792. Pere Ferrándiz (1422-23). 17 de abril de 1422. Quizás puedan referirse a los confeccionados por Martí Lobet para el coro de la catedral de Valencia, que tenían la peculiaridad de ser móviles (MIQUEL JUAN, M., “El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional”, en SERRA DESFILIS, A.; ARCINIEGA, L., *Arquitectura en construcción en época medieval y moderna. Técnica y organización de la obra*. Valencia, Universitat de València, (en prensa).

⁶¹ YARZA LUACES, J., “Artista artesano en el gótico catalán”, *Lambard (Estudis d'art medieval)*, III (1987), pp. 129-169, en particular pp. 164-165.

⁶² MIQUEL JUAN, M., “Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417- 1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano”, en F. TÄBERNER (ed.), *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y Complejidad*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos, 2010, pp. 103- 126, especialmente p. 107. Incluso aparece como pintor en 1420 en un documento que lo vinculan con unos esclavos suyos que participaron en las obras de la Casa de la Ciudad en 1420. La propiedad de esclavos por parte de los carpinteros valencianos fue una práctica habitual, dato que parecería corroborar esta identificación (CERVERÓ GOMIS, L., *Op. Cit.*, 1963, pp. 113-114. 25 de noviembre de 1420).

⁶³ Valencia, ACV, Llibre d'obra de la fàbrica, signatura 1478, año 1424, fol. 19. 28 de agosto de 1424. SANCHIS SIVERA, J., “Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XI (1925), p. 40.



Fig. 4. LLOBET, Martí: Campanario de la catedral de Valencia, último cuerpo de campanas y “apitrador”, o barandilla calada, ca. 1417- 1429, Catedral de Valencia.

demuestra la alta consideración de su labor por la traza de un dibujo. Posiblemente el conjunto se hiciera en madera, puesto que meses más tarde Joan Amorós, carpintero de la catedral, se encargará del transporte de una partida de madera para la obra del retablo del altar mayor⁶⁴. Para revalidar la capacidad y participación de estos arquitectos en la elaboración de retablos podemos citar el retablo de madera encargado en 1440 a Antoni Dalmau para la iglesia de Burjassot, y cuya pintura se adjudicó en principio a Jacomart, aunque tras la marcha de éste a Nápoles, fue finalizado por Joan Reixach⁶⁵. La confección de este conjunto por parte de Dalmau, sucesor de Martí Lobet en el cargo de las obras de la catedral de Valencia, alude a la importancia de estos muebles y al interés que despertaron entre los clientes estas obras.

Otros dos canteros que aparecen en la órbita cronológica y profesional de la familia Lobet son Pere Torregrosa y Jaume Esteve⁶⁶. Se trata de maestros que encargaron obra principalmente en piedra pero que como hábiles artesanos

⁶⁴ Valencia, ACV, Llibre d’obra de la fàbrica, signatura 1478, año 1426, fol. 24r. 28 de noviembre de 1425. “paguí an Johan Amorós, sis sous, per les bèsties de portar ab un carro una gran madera que estava en lo pati de les Magdalenes, la qual per manament del honorable capítol lo discret mossén Lois Çivera havia comprada per ops del retaule qui.s deu fer en l’altar major”.

⁶⁵ La referencia de la contratación del conjunto de madera: SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1925, p. 44. Sobre la identificación de este mueble con el posteriormente contratado a Jacomart y Joan Reixach: GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., “La Cantería Valenciana en la primera mitad del siglo XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 9-10 (1997-98), p. 99. Las vicisitudes del retablo en FERRE PUERTO, J., “Joan Reixach, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac”, en Actes del Primer Congrés d’Estudis de la Vall d’Albaida, València, 1997, pp. 311-320. La referencia sobre el contrato de pintura con Jacomart: SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1912, pp. 80-81. Y sobre el nuevo contrato de Joan Reixach: SANCHIS SIVERA, J., “Pintores medievales en Valencia”, en Archivo de Arte Valenciano, (1930), pp. 27-28; SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1925, p. 44. 19 de julio de 1440.

⁶⁶ Ambos trabajan principalmente en la catedral de Valencia, donde se desarrolla la actividad de Joan y Martí Lobet. Pero también debemos apuntar su aparición como testigos en el contrato de Pere Lobet, cantero, en la colocación y arreglo de las lápidas sepulcrales de Vicent Bordell en el claustro del convento de san Francisco, por encargo de su hija Francisca, esposa del mercader Guillem Costa, en 1398 (SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1912, p.235; SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1914, pp. 25-26. 27 de noviembre de 1398). El documento no especifica que las lápidas fueran realizadas por Pere Lobet, pero podemos pensar que fue así. Jaume Esteve, natural de Játiva, aparece como tallista en las obras de los entremeses de Fernando I en 1413, junto a su hermano Nicolau Esteve y Nicolau Alemany (CÁRCEL ORTÍ, M^a M.; GARCÍA MARSILLA, J. V., Llibre de l’entrada del rei Ferran d’Antequera. Valencia, Universitat de Valencia, [en prensa].

mostraron aptitudes para la mazonería. De la misma manera se caracterizan por su capacidad para diseñar estructuras leñosas y pétreas. De ambos, aunque se les reconoce más actividad de la que vamos a comentar, destacamos sobre todo dos encargos. Pere Torregrosa es especialmente conocido por la construcción y decoración de la capilla de san Juan Bautista de la catedral de Valencia⁶⁷. Aunque la obra no se ha conservado, se conoce el contrato firmado en 1414 en el que se detallan una serie de elementos que bien ayudan a reconocer un vocabulario formal que se emplea tanto en piedra como madera. Además de cuestiones más técnicas como la construcción de una bóveda tabicada, es la descripción de la capilla con alusiones al uso de pilares moldurados con basa y sotobasa, un basamento continuo con elementos decorativos en forma de caracolillos, pináculos ribeteados con crestería de hojas y medias hojas, los cuales deben alcanzar la altura de la tracería, así como también la talla de *filloles* o finos baquetones, y una crestería superior de arquillos, los elemen-

tos que más llaman nuestra atención⁶⁸. El otro de los personajes es Jaume Esteve⁶⁹, maestro del portal del coro de alabastro de la catedral de Valencia, considerándose como *magister operis talle, seu imaginarius*, además de *piquer* en diferentes obras de la catedral bajo la dirección de Pere Balaguer y Martí Lobet. Su principal encargo es el portal de coro de la catedral, para la que se requirieron antes los servicios de Guillem de Solivella, sin éxito, y en la que Esteve contó con la colaboración del *mestre Julià lo Florentí* (probablemente Julià Nofre, como se le denomina en su etapa barcelonesa, o Giuliano Onofrio en la versión italiana de su nombre) en la confección de las escenas que lo ornamentaban. Su tarea principal debió de ser el diseño del conjunto de alabastro, y aunque no pareció cumplir con los requisitos de magnificencia y decoro que exigía el cabildo catedralicio, podemos apuntarlo como una de las escasísimas estructuras pétreas, similar a un retablo, realizadas en la ciudad de Valencia durante todo el siglo XV⁷⁰.

⁶⁷ La primera aparición de Pere Torregrosa es en 1410 acogiendo como aprendiz a Pere Gelopa, originario de La Ferté-Milon (Aisne, Picardía), ante los testigos Rotlli Gautier, Johan de Liho y Guillem Sagrera. Y ese mismo año está en Barcelona trabajando en la capilla de san Severo de dicha catedral, acompañado por su aprendiz Pere Gelopa. Entre 1411 aparece en la catedral de Valencia, en la citada capilla de san Juan Bautista, y en 1414 contratando unas obras con el jurista Esperandeu de Cardona, antiguo vicecanciller de Martín I, y señor de Piera desde 1411, para la fortaleza de dicha población. Finalmente se le cita en 1425 colaborando en las obras de la cubierta principal y porche de la Sala del Consejo de la ciudad (MANOTE I CLIVILLES, M^a. R., “Rotlli Gautier”, en PLADEVALL, A. (ed.), *Escultura II. L’Art Gòtic a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 152-153; VALERO MOLINA, J., “La Catedral de Barcelona”, en PLADEVALL, A. (ed.), *Escultura II. L’Art Gòtic a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 234; TRAMOYERES BLASCO, L., *Op. Cit.*, 1917, p. 67; SERRA DESFILIS, A., *Op. Cit.*, 2004, p. 88. (Pagos: Valencia, AMV, Signatura n-24. Notal de Jaume Dezplà (1421-22). 2 de septiembre de 1421).

⁶⁸ SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1924, p. 12.

⁶⁹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Op. Cit.*, 1997-1998, pp. 97-98, 105.

⁷⁰ SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1924, pp. 5-9; VALERO MOLINA, J., “Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”, *Anuario del Departamento del Historia y Teoría del Arte*, 11, 1999, pp. 59-76; FRANCI, A., “Giuliano Nofri scultore fiorentino”, en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut zu Florenz*, 45 (2001), pp. 431-468.



Fig. 5. DALMAU, Antoni: Trascoro de la catedral de Valencia, Capilla del Santo Cáliz, Catedral de Valencia.

Como cualquier otro artesano más de la ciudad con sus encargos, la talla y composición del retablo por parte del artista también era susceptible de quejas o de incumplimiento del contrato. El citado portal del coro en alabastro de Jaume Esteve fue considerado cuanto menos deslucido, según criterio del orfebre Bertomeu Coscolla y del arquitecto Pere Balaguer, y hubo de ser contratado años más tarde por Antoni Dalmau, un maestro más ducho en la talla en alabastro y el diseño, que había comenzado su actividad en la mazonería de retablos

aragoneses⁷¹. O, por ejemplo, el carpintero de Mallorca, Gabriel Vilet, quien fue acusado en 1408 de confeccionar un retablo para Sineu con “*taules e barres no convinents e corchades*” en gran prejuicio de la obra⁷².

Aunque la primera impresión sea la exclusividad de unos artesanos centrados en la confección de retablos, la práctica y lo expuesto anteriormente corresponde a una situación en la que tanto carpinteros, tallistas, imagineros, orfebres y arquitectos pueden encargarse de la mazonería de los retablos. Ni siquiera tienen que dominar

⁷¹ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, pp. 8-9; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., Op. Cit., 1997-1998, pp. 91-105.

⁷² LLOMPART, G., Op. Cit, vol. 4, 1980, pp. 12-13.

la talla en madera puesto que, como hemos visto, muchos proceden del campo de la labra en piedra, aunque siempre se caracterizan por un trabajo exquisito, especialmente centrado en el diseño y su adaptación a diferentes materiales. Lo que nos deberíamos preguntar ahora es la razón por la que no se confeccionan apenas retablos pétreos en la ciudad de Valencia, cuando en la urbe vivían artistas capaces de confeccionarlos, o de mecenas con la voluntad suficiente para atraer a diestros maestros de otras ciudades de la Corona de Aragón, que sí contaban con dichos conjuntos en piedra. Fácilmente puede considerarse el elevado precio que suponía un retablo de estas características, tanto por el material y su traslado, muchas veces desde lejanas distancias, como los viajes del maestro y sus oficiales a la cantera, entre otras circunstancias, si bien la alternativa en metales preciosos resultaba todavía más onerosa. O, incluso, pensar en un gusto ya definido que prefería la madera, teniendo además presente que la catedral de Valencia, como la de Girona, tenía un retablo de plata y se atuvo a esta elección cuando fue preciso renovarlo. Pero son meras suposiciones que no dan cuenta satisfactoria de la excepcionalidad de una práctica que tuvo éxito en otros territorios de la Corona de Aragón y también en el norte valenciano donde hubo importantes retablos pétreos en Sant Mateu, Canet lo Roig, Culla y Morella⁷³. Únicamente podemos citar como retablos en piedra en la ciudad de Valencia, el ya antes aludido portal del coro de la catedral, un retablo para la iglesia parroquial de santa Catalina en piedra contratado con el ima-

ginero Francisco Sanz en 1410⁷⁴, y un relieve de mármol en el altar de la capilla del Palacio del Real esculpido en 1449 por el maestro alemán Pedro Staquar⁷⁵. Esta relativa rareza del retablo escultórico la comparte, por lo demás, Valencia con Mallorca en el mismo período.

ESTRUCTURAS

Entre los acuerdos y capitulaciones conservadas en el Reino de Valencia no hay nada que indique el proceso de elaboración de las tablas ni las técnicas empleadas. La principal fuente que contamos los historiadores es el *Libro del Arte* de Cennino Cennini el cual se hace eco de las técnicas pictóricas de la Toscana de finales del siglo XIV, aludiendo a la preparación de la imprimación, el entelado y enyesado, previo al dibujo y la pintura, sin citar las formas de unión de las tablas o los sistemas de refuerzo⁷⁶.

Sin embargo, la variedad de elementos que conforman un retablo, y la terminología empleada en la documentación atestiguan la riqueza de estructuras, y la ingente labor que pudieron llegar a desarrollar los mazoneros. Es a través del rastreo de la documentación cuando se puede entrever la disposición y preferencia del cliente por un tipo de retablo y los elementos decorativos que lo acompañan como: “*et signis entretallats de fusta*”, “*tres domus de fusta posada et entretallada et filloles sobreposades e tallades ab ses spigues*”, “*fusta sobrepasada e entretallada e filloles sobreposades e entretallades ab spigues*”, etc. Pero, quizá, el caso más significativo sea la descripción de la mazonería

⁷³ El contexto en JOSÉ I PITARCH, A.; OLUCHA MONTINS, F., “Secuencia de contexto de la escultura en Morella, siglos XIII-XVI”, en *Obradores de Morella, siglos XIII-XVI*, Valencia, Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 108-115; ZARAGOZÁ CATALÁN, A., “La iglesia arciprestal de Sant Mateu”, *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 73, 2005, pp. 5-40, en especial, pp. 19-26.

⁷⁴ SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1914, p. 148; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Op. Cit.*, 1997-98, p. 93. El retablo contaba con al menos cuatro historias: la Resurrección, santa María Magdalena, la Ascensión y la Venida del Espíritu Santo, posteriormente pintadas por Pere Rubert.

⁷⁵ SANCHIS SIVERA, J., *Op. cit.*, 1924, pp. 22-23.

⁷⁶ CENNINI, C., *Op. Cit.*, 1988, pp. 152-157. Sobre los sistemas de refuerzo en territorio de la Corona de Aragón puede consultarse CALVO, A., *La restauración de pintura sobre tabla: su aplicación a tres retablos góticos levantinos de Cinctorres*. (Castellón). Castellón, Diputació de Castelló, 1995.

del retablo que el síndico Gil Sánchez de las Vacas encargó a Pere Nicolau, y al carpintero que realizó el retablo de la santa Cruz en 1400: “*Item que totes les filloles, camps de talla, tabernacle, banchs, sotsbanchs e polseres sien daurades del pus fin or e durable que trobar se puxa*”⁷⁷, que seguiría la estructura dibujada en una muestra de papel. Según los territorios de la Corona de Aragón es posible considerar ciertos cambios lingüísticos, aunque en general los elementos son los mismos. El contrato mallorquín para el retablo del gremio de *peraires*, redactado en latín, se refiere a *quinque puntarum*, un *banchale*, doce *spacia ystorianda* y un *guardapolç*, además de la imagen de san Bartolomé como titular⁷⁸. En el retablo de san Miguel solicitado a Lleonard Rolf en 1407 para la iglesia del monasterio catalán de san Miguel de Fluvià, se citan: *spines, tubes, filloles, redortas, redortetes, capitells, spigas, basas, rampans, pinyades, arxets, sobre arxets, claraboyes, corona de fulles o roses*, entre otros elementos⁷⁹. En el retablo mayor de la iglesia de santa María de Jesús de Zaragoza, contratado en 1456 por Jaime Romeo se citan “*pilares, tubas, jambradas, argetes e cualquiera botra masonería que en el dito retaule convendra fazer*”⁸⁰. En el ámbito valenciano podemos especificar el significado de los términos más comunes: las tablas se llaman *posts* o sencillamente *taules*, a veces precisando su posición lateral o central, y lo que se figura en ella *històries*, con independencia de que se trate o no de escenas narrativas o imágenes de culto; las *filloles* son los montantes, que adoptan la forma de contrafuertes o pilares y acogen figurillas de santos y motivos heráldicos;

los *archets* se colocan como su nombre indica, a manera de arquillos, frecuentemente angrelados; *redortes* o *entorxats* son las columnillas entorchadas que flanquean en ocasiones las tablas; *puntes* o *espigues* son los remates de cada calle o eje vertical del retablo mientras que los *pinacles* coronan los montantes; en relieve se tallan elementos como las chambranas (*xambranes*), la *tuba* o *tabernacle* forma una especie de dosel calado sobre las imágenes más importantes y la *claravoia* puede confundirse con ella, por ser un elemento de tracería superpuesto a la superficie pictórica, si bien debía de tener menor resalte; el banco o predela y, eventualmente, el sotabanco sirven de apoyo a la estructura, que puede presentar en el centro la imagen de Cristo como Varón de Dolores o un sagrario designado como *tabernacle*; en fin, todo el conjunto está protegido por el guardapolvo o *polsera*.

Las variaciones existentes en estos elementos de la mazonería se deben a un avance cronológico, pero también a una diferenciación geográfica. Por ejemplo, la tracería calada de los retablos de la segunda mitad del siglo XV se caracterizará por una mayor ondulación y fuerza plástica, y en definitiva en un esquema que perfectamente se reconoce dentro de las modas del gótico flamígero, y la distinguen de la existente a principios de siglo. Territorialmente es posible advertir la aparición de puertas o tabernáculos más grandes desde mediados del siglo XV en la zona catalana; o las entrecalles planas con figurillas pintadas del Reino de Valencia, adquieren la estructura de prismas tridimensionales,

⁷⁷ SANCHIS SIVERA, J., Op. cit., 1914, pp. 33-35.

⁷⁸ LLOMPART, G., Op. cit., vol. 4, 1980, pp. 73-76. Para la evolución del retablo mallorquín en el siglo XV véase SABATER, T., La pintura mallorquina del segle XV. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2002.

⁷⁹ MADURELL I MARIMÓN, J.M., “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II. Apéndice documental”, en Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, VIII (1950), pp. 189-191. Una descripción de los elementos decorativos del retablo dentro del amplio territorio hispánico durante el siglo XV: BERG SOBRÉ, J., Op. Cit., 1989. Otras referencias del ámbito catalán: GUDIOL I RICART, J., Borrassà. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1953, pp. 93-96.

⁸⁰ SERRANO Y SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, en Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, IX (1915), pp. 155-159.

similares a los pináculos arquitectónicos adheridos al muro, en Barcelona. Pequeños contrastes, diferencias estructurales o decorativas, y modalidades de ejecución que nos ayudarán a datar y a situar espacialmente las obras.

Esta diversidad se debe sobre todo al precio del conjunto y al maestro, y en menor medida a una elección expresa por parte del cliente, que empleaba la traza o *mostra* como un mecanismo de control nada desdeñable. La relación existente entre la profusión de elementos decorativos y un mayor precio debió de ser obvia, así como la maestría o fama que pudo haber demostrado el tallista, escultor o arquitecto. Otro de los factores que debió influir decisivamente en la mazonería entregada fue el material. En la mayoría de los análisis de tablas valencianas realizados la madera de pino es la más empleada, como consta en el retablo de la santa Cruz

del Museo de Bellas Artes de Valencia, o el de san Jorge de Jérica, o informa la documentación como es el contratado por Pere d'Artés a Jaume Spina en 1414⁸¹. En otros casos se registra el uso de una conífera no especificada, como en los conjuntos de santa Bárbara de Cocentaina, o el de san Lorenzo y san Pedro de Verona de Catí, de Jacomart⁸². En cambio, la documentación añade el uso del nogal, un tipo de madera que debía de ser importada, y alude a un encargo de gran valor. Para las pinturas de la Casa de la Ciudad Marçal de Sas en 1396 empleó nogal y pino⁸³; y en 1402 Llorens Saragossa confeccionó un retablo del Corpus Christi para Onda con nogal⁸⁴. Lo más frecuente debió ser la madera de pino, por ser la variedad más abundante en la zona⁸⁵. Sabemos, en cambio, que tanto en Barcelona como en Mallorca se empleaba el álamo blanco, frente al álamo negro de menos calidad,

⁸¹ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, pp. 13-14.

⁸² JOSÉ I PITARCH, A.; INEBA, P., Retablo de la santa Cruz. Pieza recuperada del trimestre. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia-Generalitat Valenciana, 1998, s.p.; CATALÁN MARTÍ, J. I., et alii., Retablo de santa Bárbara de Cocentaina. Obra recuperada del trimestre. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia-Generalitat Valenciana, sin fechar, p. 20; FERRE PUERTO, J., Retaule de Sant Jordi de Jérica, Obra recuperada. Museo de Bellas Artes de Valencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 14; FERRE PUERTO, J., Retablo de san Lorenzo y san Pedro de Verona, de Catí, obra recuperada del trimestre. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia-Generalitat Valenciana, 1997, s.p.

⁸³ Se desconoce si las paredes de la sala fueron cubiertas por tablas de madera, y posteriormente pintada por Marçal de Sas, tal y como se hizo años más tarde con la Sala Daurada y las pinturas de los retratos de los reyes de la Corona de Aragón, pero se apunta como la posibilidad más viable (SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1928, p. 49).

⁸⁴ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1912, pp. 219-220; SanCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1914, pp. 9-11. Resulta llamativo que este encargo de tan escasa entidad económica esté confeccionado con madera de nogal, una de las más costosas, aunque aquí cabe reconocer que el mérito o el aprecio del pintor pudieron tener algo que ver en el precio. Dicho material se empleó en la confección del coro de la catedral de Barcelona, traído por el maestro escultor Pere Sanglada en el viaje que realizó a Flandes por encargo del propio cabildo de la catedral (TERÉS I TOMÁS, T., “Pere Sanglada i l’arribada del gòtic internacional a Barcelona”, en PLADEVALL, A., L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2007, pp. 36-44).

⁸⁵ El uso del pino lo confirma BERG SOBRÉ, J., Op. Cit., 1989, p. 51. Se sabe que en Italia y hasta el siglo XVII se empleaba siempre la madera de álamo debido a que es un árbol de crecimiento rápido, sobre todo cuando está cerca del agua, siendo la madera blanda y débil (BOMFORD, D., et alii., La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte. Barcelona, Serbal, 1995, p. 11).

pero en Baleares se podía combinar con el pino, si a él alude la expresión *fusta vermella*⁸⁶. Y, además, también es posible hablar de particularidades personales, por ejemplo, el maestro Bernat Martorell empleaba sobre todo roble, reflejando la variedad de posibilidades y opciones del panorama artístico y el nuevo ascendente de los modelos flamencos. Estos factores coinciden en el encargo de los Consellers de Barcelona a Lluís Dalmau en 1443 para el retablo de su capilla, al requerir la madera de roble de Flandes como soporte para una obra de fuerte impronta nórdica⁸⁷. Igualmente también es posible hablar de maderas importadas, o reutilizadas por su gran calidad, como parece en el caso de la madera de origen africano empleada en el retablo de la Visitación del Maestro de Segorbe⁸⁸.

La mayoría de los conjuntos leñosos se caracterizan por una misma estructura triangular, con tres o cinco calles, donde la principal es más alta y ancha que las laterales. La causa de la repetición de esta ordenación se debe a su adaptación al espacio arquitectónico de estos

ambientes, lo que también determinará la existencia de unas medidas estándar, acordes con las capillas. Una generalización que también se ha detectado en otros lugares como analizan Judith Berg y Fabián Mañas Ballestín en sus estudios⁸⁹. A grandes rasgos, esto permite generalizar en el Reino de Valencia la existencia de un retablo pequeño con unas medidas aproximadas de 2 por 3 metros, y un precio de 100 florines de oro (1100 sueldos). El retablo medio alcanza los 3 por 4 metros de altura, con un valor de 1200 sueldos, en general, mientras que el retablo grande se ajusta a unas dimensiones de 5 por 6 metros, con un importe superior a los 4000 sueldos⁹⁰.

Resulta interesante observar las preferencias de los clientes por un tipo concreto de mazonería. En el contrato de un retablo de san Juan Bautista para la capilla homónima de la catedral de Valencia se solicita al entallador Jaume Spina que el retablo tenga las mismas medidas que el conjunto de santa Ana de la propia catedral, siguiendo una muestra pintada de papel dada por

⁸⁶ En Cataluña: RUIZ I QUESADA, F., Lluís Borrassà i el seu taller. Tesis doctoral inédita, Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 1998, p. 391. El cambio de tiempo y especialmente la humedad son los principales enemigos del álamo, y los principales causantes de que con el paso del tiempo las tablas se tuerzan y se rompan. Para el caso mallorquín: LLOMPART, G., Op. Cit., vol. 1, 1977, pp. 142-143; 4, 1980, p. 73; 129-131. Así lo especifican los acuerdos por el retablo de san Bartolomé para el gremio de pelaires confeccionado por el imaginero Llorens Tosquella y el pintor Pere Marçol en 1379; el retablo mayor de la iglesia de santa Eulalia de Mallorca, debía ser pintado por Gabriel Moger en 1438 bona fusta d'alber, e les barres i puntals seran de bona fusta vermella ; y en esa misma fecha, el mismo pintor, confeccionó con álamo el retablo para la parroquial de Campos, por encargo de la cofradía local de santa Maria. En los Países Bajos las maderas más empleada fueron el haya y el nogal (VEROUGSTRAETE-MARCQ, H.; VAN SCHOUTER, R., Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles. Heure-Le-Romain, 1989, p. 12).

⁸⁷ SIMONSON FUCHS, A., "The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and its eyeckian execution", en Gazette des Beaux Arts, 1357 (1982), pp. 45-54; BERG SOBRÉ, J., Op. Cit., 1989, pp. 288-297; MOLINA I FIGUERAS, J., Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 173-228, entre otros autores.

⁸⁸ GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de la Visitación", en: JOSÉ I PITARCH, A., La Luz de las Imágenes. Segorbe. Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 348- 351.

⁸⁹ BERG SOBRÉ, J., Op. Cit., 1989; MAÑAS BALLESTÍN, F., Op. Cit., 1978, p. 190. Pero esta coincidencia no se da únicamente en los territorios de la Corona de Aragón, sino también en otros lugares de Europa (VEROUGSTRAETE-MARCQ, H.; VAN SCHOUTER, R., "Cadres et supports dans la peinture flamande aux XVe et XVIe siècles. Organisation du travail et contexte socio-économique », en LAMBRECHTS, P.; SOSSON, J-P., Les métiers au Moyen âge. Aspects économiques et sociaux. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve (octobre, 1993), Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1994, p. 350).

⁹⁰ MIQUEL JUAN, M., La práctica de la pintura en la Valencia medieval, (en prensa).

el carpintero, y adjuntada en el contrato que no se conserva, cuyo banco será igual al del altar de la Virgen María de la iglesia del convento de la Trinidad, y el delante-altar como el de la capilla de Blas de la catedral⁹¹. Se trata de un ejemplo excepcional de las exigencias y gusto del cliente por un modelo y estructura determinada. Se ha de destacar el efecto irradiador de modelos y garantía de calidad que ofrecían tanto los retablos como las estructuras de capillas confeccionadas en la catedral de Valencia, que actuaron como ejemplos de referencia en contratos y obras, lo que parece así deducirse de la documentación conservada⁹².

A partir de esta disposición triangular es posible apuntar ciertas diferencias iconográficas que, por supuesto, afectan al tipo de ornamentación: la compartimentación del espacio en las calles laterales con la narración de escenas de la vida del santo principal, o la disposición de santos en paralelo en las calles laterales, quizás coronados por tubas o chambranas. Sobre el primer tipo destacan sobre todo los polípticos de los Gozos de la Virgen, donde a la tabla principal de la Virgen con el Niño y ángeles les acompañan en las calles laterales escenas gloriosas de su vida, como es posible comprobar en el conjunto de Pere Nicolau, procedente de Sarrión, y actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Igualmente destacan los de vidas de santos: san Miguel, san Jaime, santa Ana, santa Úrsula, santa Catalina, o san Juan Bautista, por citar algunos, destacando el de santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes de Joan Reixach, actualmente en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, aunque sin duda el más importante es el de san Jorge del Centenar de la Ploma (Victoria and Albert Museum, Londres).

La otra posibilidad corresponde a un tipo de iconografías que parece más propio de la década de 1440, pero que debemos adelantar cronológicamente a principios de siglo, y conectarla con el mundo italiano no menos que con el flamenco. Nos referimos a conjuntos como el de san Martín, san Antonio y santa Úrsula de Gonçal Peris Sarriá, procedente de la cartuja de Portaceli, y actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Si analizamos la documentación de principios de siglo veremos cómo la disposición de varios santos en paralelo, sin requerir siquiera de escenas de su vida, fue un tipo de retablos encargado a Pere Nicolau en 1400: el retablo de las seis advocaciones (san Cosme y Damián, san Miguel, santa Catalina, san Juan Bautista y san Blas), para la iglesia de san Agustín, y similar al de la iglesia de san Juan del Hospital⁹³, lo que todavía nos da un precedente anterior. De la misma manera, debió de tener esta misma estructura el del mismo pintor con la escultura de la Virgen, acompañado por las figuras de san Hugo de Lincoln, san Juan Evangelista, san Juan Bautista y san Vicente Mártir, para la cartuja de Portaceli (1403)⁹⁴, o el de la Natividad, junto a san Judas y san Simón, de Marçal de Sas, Gonçal Peris y Guerau Gener de 1404⁹⁵, por citar tempranos ejemplos, que se suceden posteriormente en la documentación con otros muchos artistas, y alcanza principios del siglo XVI. Este tipo de retablos se aprecian ya en territorio italiano desde principios del siglo XIV; en pequeños oratorios de devoción, grandes tablas conformando el reverso del políptico, o acompañando en el verso a la imagen principal, muchas veces ocupada por la Virgen y el Niño, a modo de *sacra conversazione*. Una solución que tempranamente, y debido a la fuerte influencia

⁹¹ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1924, pp. 13-14. 2 de julio de 1418. El retablo fue pintado por Jaume Mateu.

⁹² MONTERO TORTAJADA, E., Op. Cit., 2008, pp. 156-158.

⁹³ SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1912, pp. 241-241; SANCHIS SIVERA, J., Op. Cit., 1914, p. 31.

⁹⁴ FUSTER SERRA, F., Op. Cit., 2003, p. 156; FUSTER SERRA, F., Op. Cit., 2008, pp. 23-35.

⁹⁵ CERVERÓ GOMIS, L., Op. Cit., 1964, p. 108. Entre otros muchos confeccionados por Gonçal Peris, Antoni Peris, Miquel Alcanyic, Gabriel Martí, etc.

italiana, se reprodujo en Mallorca, mostrando de la misma manera que en Valencia una continuidad y monumentalidad estética durante la etapa del hispanoflamenco.

Una combinación de ambas variedades es igualmente posible encontrarla en conjuntos como el de Gabriel Martí y Nicolau Querol con las figuras de san Gabriel, san Rafael y san Miguel en la parte inferior, en la superior preside la Virgen con el Niño, y en la cimera la Crucifixión, mientras que en las laterales superiores se disponen a cada lado dos escenas de la vida de los arcángeles⁹⁶. Similar debió de ser el retablo mayor de la catedral de Burgo de Osma, actualmente conservado fragmentariamente en el museo de la catedral de Burgo de Osma, el Museo del Louvre, el Museo Frederic Marés de Barcelona y el Museo de Arte de Cleveland. Los retablos de la zona aragonesa llevaron a su punto culminante esta modalidad que combinan en una amalgama rica y confusa escenas y tablas de santos, como es el retablo de santa Catalina, san Lorenzo y san Prudencio de la capilla de los Pérez Calvillo de la catedral de Tarazona, de Juan de Leví⁹⁷, o el de la Virgen de la Esperanza de Bonanat Zahortiga en la catedral de Tudela.

Otro aspecto interesante, aunque con escaso respaldo documental en el Reino de Valencia, son los retablos cuya calle principal se destina a albergar una escultura, lo que implicaría aún más si cabe la maestría de un imaginero. Parece que es el caso del conjunto de Pere Nicolau y Marçal de Sas para la cartuja de Portaceli, según ha podido documentar Fuster Serra⁹⁸. Pero es posible pensar en otros conjuntos que carecen de tabla principal, o de aquellos documentados en los que no se especifica si la tabla central debe pintarse, o estará ocupada por una escultura de la Virgen⁹⁹.



Fig. 6. Peris Sarrià, Gonçal: Retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad. ca. 1441, ténpera y oro sobre tabla, 385 x 261 cm., Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia.

⁹⁶ SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1914, p. 120; CERVERÓ GOMIS, L., “Pintores Valencianos. Su cronología y documentación”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XXVII (1956), pp. 113-114.

⁹⁷ AINAGA ANDRÉS, M^a T., *Op. Cit.*, 1998, pp. 71-105.

⁹⁸ FUSTER SERRA, F., *Op. Cit.*, 2008, pp. 23-35.

⁹⁹ El gran número de retablos marianos que carecen de tabla central podría apoyar esta posibilidad en algunos de sus casos, así como también el hecho de que los contratos de los conjuntos acordados por el obrador de Pere Nicolau no incidan en este aspecto, como sí que lo hacen algunos posteriormente contratados por Gonçal Peris o Antoni Peris, por ejemplo.

En el obrador los retablos se dividían en piezas o secciones separadas, lo que permitía el trabajo simultáneo del maestro y sus oficiales en diferentes partes del retablo, facilitando así un mayor avance. Esta es una de las causas de las diferentes manos que es posible apreciar en un mismo retablo. De hecho, hay documentación que así lo confirma e incluso algunos contratos estipulan la entrega y colocación de las piezas según se vayan finalizando, de acuerdo con los plazos y pagos establecidos, lo que les aseguraba la progresiva terminación del conjunto y el control de su calidad. Es el caso de los retablos de Gonçal Peris Sarriá en su etapa final, posiblemente debido al alto número de encargos y a la amplia colaboración de los oficiales de su taller. Se pueden citar como ejemplo el retablo de santo Tomás encargado por la monja Isabel Baçó (1430)¹⁰⁰; el conjunto de san Pedro para la iglesia de Benifaió (1435)¹⁰¹; o el de san Antonio y san Agustín para la parroquia de Villahermosa (1440)¹⁰², en los cuales el pintor entrega las diferentes piezas del retablo en unas fechas previamente acordadas en las capitulaciones de la obra. Incluso en su testamento se indican que ciertas tablas del retablo inacabado de doña Jaumeta, esposa de Pere Jordà, están en poder del pintor Pere Sancho, así como las de un conjunto para la catedral de Valencia, que progresivamente iban a ser trasladadas a la seo para su ensambladura¹⁰³.

Este sistema de trabajo también induce a pensar en el posible montaje del retablo en la iglesia o capilla de destino por parte del pintor, según especifican algunos contratos, lo que permite deducir un conocimiento por parte del artista del sistema de chuletilas, juntas, lengüetas, pasadores, etcétera, del retablo¹⁰⁴. Así los posibles desperfectos del traslado, en algunas ocasiones a varios cientos de kilómetros, eran reparados por el maestro o alguno de sus discípulos, aunque tampoco es posible descartar que fuera el propio mazonero el encargado de esta parte final del montaje. Una novedad que es de obligada referencia, por su reciente descubrimiento, es el montaje del conjunto del retablo mayor de la cartuja de Portaceli, en el que un *obrer de vila*, llamado Just, junto con dos obreros, fueron los encargados del ensamblaje definitivo del conjunto en su destino¹⁰⁵. Estas prácticas eran comunes en otros lugares: el retablo de san Miguel de Lluçmajor, una vez terminado, se transportó envuelto en sábanas y mantas y Pere Morey, el arquitecto y escultor que lo había trazado, tuvo que desplazarse hasta allí para ensamblarlo (*aseure lo rataule*), con la ayuda del pintor, Pere Marçol, y del carpintero Severes con sus herramientas¹⁰⁶. Un retablo del que conocemos en detalle el proceso de elaboración y su definitivo asiento es el pintado por Joan Reixach para la capilla real del convento de Santo Domingo de Valencia. De la mazonería

¹⁰⁰ SANCHIS SIVERA, J., “Pintores medievales en Valencia”, *Estudis Univeristatis Catalans*, VII (1913), p. 84; SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1914, p. 156. Transcripción completa y revisada en: ALIAGA, J., *Op. Cit.*, 1996, pp. 194-195.

¹⁰¹ ALIAGA, J., *Op. Cit.*, 1996, pp. 215-220, publica toda la información referente a este retablo.

¹⁰² SANCHIS SIVERA, J., *Op. Cit.*, 1912, pp. 325-326; ALIAGA, J., *Op. Cit.*, 1996, pp. 228-229.

¹⁰³ SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, Vives Mora, 1909, p. 543. Documento completo y revisado en: ALIAGA, J., *Op. Cit.*, 1996, pp. 195-198.

¹⁰⁴ El caso italiano fue estudiado, principalmente, por: BOMFORD, D. et alii, *Op. Cit.*, 1995, p. 14.

¹⁰⁵ FUSTER SERRA, F., *Op. Cit.*, 2008, pp. 23-35

¹⁰⁶ LLOMPART, G., *Op. Cit.*, vol. 1, 1977, p. 138

del retablo se encargó el *juster* Ferrando Gosalbo por 700 sueldos entre 1462 y 1469, cuando se entrega la pieza. A continuación este carpintero, en colaboración con Jaume Lombart, maestro de carpintería de las obras reales, suministra las cuatro *bigues grosses de un palm, les dos de larch de trenta-sis palms e les altres de vint-i-vuit, les quals són stades meses e engastades detras de l'altar de la dita capella per a sostenir en aquelles lo retaule*¹⁰⁷. Para fijar las tablas se preparó una estructura de madera en la que trabajó con su ayudante y un torno para sujetar la cortina pintada que debía proteger el retablo del polvo.

CONCLUSIONES

La traza, entalladura y montaje de un retablo eran fases de un proceso largo y cooperativo. La mazonería no fue tanto un oficio determinado como una actividad frecuentada por carpinteros entalladores, imagineros, escultores y maestros de obras, por tener todos la capacidad de concebir, dibujar y dar forma material en madera como en piedra a los elementos que servían de marco, soporte y composición al conjunto de tablas pintadas. Prueba de ello es el despliegue de una serie de elementos, motivos ornamentales y un lenguaje formal que participa de las experiencias de otros campos artísticos como la

orfebrería, la arquitectura, la escultura y los tejidos. A lo largo del tiempo, la evolución de este lenguaje presenta también muchos paralelismos con la decoración monumental y apenas disimula las transferencias recibidas de las artes aplicadas en su aspiración por envolver las imágenes religiosas en un marco suntuoso y plástico.

La colaboración de los mazoneros con los pintores era ineludible y debía obedecer a prácticas e intereses comunes, siempre bajo la supervisión de los clientes y sus asesores. La lectura de los contratos y la documentación referente a los retablos góticos valencianos ofrece un panorama variado, en el que algunos encargos revelan una idea muy precisa de la obra que debía llevarse a cabo, mientras en otros se toma como referencia otra pieza anterior, normalmente emplazada en un lugar de prestigio, y en unos pocos se confía en el buen oficio de pintores y mazoneros.

Si el interés de los historiadores que durante los siglos XIX y XX exhumaron noticias de archivo sobre la pintura gótica hubiera prestado la misma atención al entramado del retablo y su hechura que al trabajo pictórico, los nombres de carpinteros, escultores y maestros de obras implicados en la confección de retablos serían más conocidos y podría seguirse mejor sus trayectorias profesionales. Sirva este trabajo de punto de partida para esta labor.

¹⁰⁷ TOLOSA, L.; VEDREÑO, La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Monestir de Predicadors de València, vol. II, Documents, València, Generalitat Valenciana, 1997, pp. 176-177.