

# "Un maniquí de fusta". A propósito del inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona (1556).\*

**Mercedes Gómez-Ferrer**

Departamento de Historia del Arte

Universitat de València

mercedes.gomez.ferrer@gmail.com

## RESUMEN

El presente texto analiza el inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona fallecido en el año 1556. Su trayectoria pictórica como pintor de la ciudad o de la Generalitat, parecía indicar que era más bien un pintor decorador, pero nuevas noticias sobre sus obras abundan en que se trata de un pintor que domina la pintura figurativa. Se analiza la obra mural desaparecida que ejecutó en la capilla de la Universitat que representaba al rector Celaya y a una serie de jurados. En ella pudo ayudarse del empleo de un maniquí de madera que se menciona en su inventario. Estos artilugios, de uso en los estudios de pintores, son conocidos en la pintura española de los siglos XVII y XVIII y se mencionan abundantemente en nuestra literatura artística, como se analiza en el texto. Sin embargo, este inventario de mediados del siglo XVI ofrece una de las primeras noticias conocidas en la pintura española sobre la presencia de un maniquí en un taller pictórico.

**Palabras clave:** Pintura mural renacentista / Joan Cardona / maniquí / formación artística / estudio de pintor

## ABSTRACT

*This article analyses the inventory of the Valencian painter Joan Cardona, who died in 1556. His pictorial career as a painter for the city or for the Generalitat seemed to indicate that he was more of a decorative painter, but new information on his works shows that he was a painter with a mastery of figurative painting. An analysis is made of the missing mural work he executed in the chapel of the University, which depicted the rector Celaya and a series of jurors. He may have used a wooden figure mentioned in his inventory. These devices, used in painters' studios, are well known in 17th- and 18th-century Spanish painting and are abundantly mentioned in our artistic literature, as discussed in the text. However, this inventory of mid 16th-century provides one of the earliest documentary evidence in Spanish painting of the presence of a mannequin in a painter's studio.*

**Keywords:** Renaissance mural painting / Joan Cardona / Mannequin / artistic formation / painter's atelier

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

nos basaremos en un caso de estudio concreto, el del pintor valenciano Joan Cardona, quien ha pasado por uno de tantos pintores de bajo perfil. Su inventario de bienes y noticias sobre su actividad pictórica, que amplían lo conocido hasta la fecha, nos ofrecen nueva información sobre el trabajo en un taller de pintura a mediados de siglo. Además, aportan una de las primeras noticias documentales conocidas sobre el empleo de maniqués como un elemento auxiliar de primer orden en el quehacer del pintor en la España del siglo XVI.

### EL PINTOR JOAN CARDONA

Son varios los pintores de la ciudad de Valencia que comparten este apellido en el último cuarto del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI. Sabemos que un Francesc Cardona pintor y cofrenero se documenta entre 1479 y 1517, el cual tuvo un hijo y un nieto de nombre Joan, pero de los que no tenemos noticia de su oficio<sup>1</sup>. También conocemos que otro Joan Cardona, pintor y capitán de guerra había fallecido hacia 1514 en la isla de Lampedusa<sup>2</sup>. No sabemos si este es el Joan Cardona pintor que se documenta en 1497 en la ciudad de Valencia<sup>3</sup>, y que a su vez puede coincidir con el valenciano Joan Cardona quien en calidad de pintor residía en Barcelona en 1508. Allí firmaba una escritura de poder

El interés por el estudio de la transmisión de los oficios artísticos, el aprendizaje, la formación de los pintores, su nivel intelectual, bibliotecas, el conocimiento de las técnicas, su status social, los talleres..., se ha venido multiplicando en los últimos años. La historiografía acrecienta los campos de análisis enmarcando la vida artística en amplios contextos sociales, económicos y culturales que trascienden el estudio de las biografías y obras. En este sentido las aportaciones sobre el ajuar doméstico y profesional de los obradores del siglo XVI puede arrojar información significativa que nos ayude a entender el desarrollo de la pintura en la época renacentista. A partir de estas premisas

- 1 Archivo Corpus Christi de Valencia (en lo sucesivo ACCV), Joan Aldabert, 11438, 23 de julio de 1479, Francisco Cardona pintor cobra de Pedro Sorell notario 36 sueldos de la pintura de un estudio de su casa en la parroquia de San Bartolomé. Es el mismo que pintó en la capilla de Luis de Santángel en el monasterio de la Trinidad los ángeles, escudos y paredes, en Archivo del Reino de Valencia (en lo sucesivo ARV), Lluís Spinal, 3096, 27 de enero de 1491. Sabemos que en 1517 ya había fallecido gracias a un documento de su mujer Dalfina, en el que se cita que era pintor y cofrenero, ARV, Joan Comes, 617, 14 de noviembre de 1517. En el testamento de su esposa, se indica que su hijo Joan ha fallecido y se menciona a su nieto Joan, sin precisión de oficios. ACCV, Joan Andreu, 19849, 22 de febrero de 1529.
- 2 ARV, Justicia Civil, 3820, año 1529, se indica que era pintor y capitán y que había muerto hacía 15 años en la isla de Lampedusa, había una problemática con su herencia.
- 3 En ACCV, Lluís Ballester, 10492, 13 de agosto de 1497, figura un Joan Cardona pintor como testigo de un documento.

a favor del pintor jerezano Juan de la Fuente, facultándole para recobrar el pago de un retablo del Ecce Homo con sus puertas y un capazo lleno de colores, libros y otros objetos, de parte de un sastre de Tarragona<sup>4</sup>.

Quizá el que nos ocupa puede identificarse con el *mestre* Cardona pintor que vivía en 1513 en la parroquia de San Martín, la misma donde residía al fallecer. En la Tacha Real de ese año paga 7 sueldos de impuesto y ya mencionado como Joan Cardona continuará pagando cantidades que oscilan entre los 7 y los 16 sueldos en las siguientes tachas reales, de 1528, 1542 y 1547, por lo que parece probable establecer una cronología activa para el Joan Cardona que nos interesa entre 1513 y 1556<sup>5</sup>. Debía tener ya un taller reputado en 1514, porque en ese año se forma con él un aprendiz de nombre Andrés de Villaescusa, hijo de un pintor de Teruel homónimo, para aprender el oficio de pintor durante cuatro años y nueve meses<sup>6</sup>. También conocíamos que Cardona tuvo parte activa en el intento de asociacionismo de los pintores valencianos quienes en 1520 trataron de establecer un colegio que los agrupara. En esta fecha figura como síndico, junto a Nicolás Falcó, Miguel Esteve y Jaume Beltrán. En esta asociación se diferenciaban a los pintores retablistas de los cortineros, ya que la propuesta de sus capítulos era que hubiera clavarios que

representaran a cada uno de los grupos<sup>7</sup>. En una primera aproximación a la figura de Joan Cardona lo podríamos considerar con un encaje más factible en el grupo de los decoradores y cortineros, que no hay que confundir con un pintor que desconozca la pintura figurativa. Los que no realizaban grandes retablos en iglesias, solían vender las obras en sus propios talleres, colocadas en pública exposición en la parte exterior de sus obradores o en los puestos habilitados en las plazas y mercados. Normalmente eran obras pintadas sobre telas, pero también sobre madera en tamaños reducidos para consumo privado. En principio, los capítulos indicaban que los cortineros debían saber pintar “*pradería, aucells i altres animals, pays e faxes entorn al romano*”, aunque sabemos que su oficio también implicaba el conocimiento de pintura figurativa, con escenas profanas y religiosas. En cualquier caso, la frontera entre unos y otros no era impermeable y con el tiempo muchos van a oscilar entre las dos vertientes.

Tras los años convulsos que se suceden en las Germanías, en los que Cardona siempre figura en los listados de pintores de 1521 y especialmente a partir de 1523, las noticias sobre las obras en las que participa se multiplican<sup>8</sup>. Su faceta como decorador es especialmente evidente en los cargos públicos que llegó a ostentar, como el de pintor de la ciudad o de

4 MADURELL, J.M.: “Pedro Nunyes y Enrique Fernandez, pintores de retablos” en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 3 (1943), pp. 13-91. “Iohannes Cardona, pictor regni Valencie, nunc vero habitator Barchinone” —, el cual firmó una escritura de poder a favor del pintor jerezano Juan de la Fuente, asimismo residente en nuestra ciudad — “Iohannem de la Fonte, pictorem, oriundum in civitatem de Xerech, regni Castelle, nunch vero Barchinone comorante” —, facultándole para recobrar del maestro Francisco, sastre, de Tarragona, un retablo con sus puertas, en el que estaba pintado el “Ecce Homo”, y un capazo lleno de colores, libros y otros objetos (AHPB. Juan, Savina, leg. 3, man. años 1505-1508: 12-10-1508.)”

5 FALOMIR, M.: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pp. 97-101

6 ACCV, Jerónimo Arinyo, 14304, 14 de octubre de 1514

7 FALOMIR, M. (1994), *Op. Cit.*, pp. 102-105

8 Una breve semblanza de su personalidad en GÓMEZ-FERRER, M.: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998, pp. 342-343. Datos en SANCHIS SIVERA, J.: “Pintores medievales” en *Archivo de Arte Valenciano* (1930-31), pp. 107-110.

la casa de la diputación. Como pintor de la ciudad debía ocuparse de señales, banderas, estandartes, antorchas, trabajos para la fiesta del Corpus o pintura de cubiertas. Como pintor de la casa de la diputación dirigió el dorado de parte del artesanado de la que hoy se conoce precisamente como Sala Daurada grande, pintó el crucifijo de la capilla, los escudos de una de las puertas, las rejas del archivo o encarnó el frontal de los improperios. También trabajó para otras instituciones decorando cubiertas como el Hospital General o el Palacio Real a partir de 1523.

No obstante, otros servicios vinculados a estos cargos, probaban que era conocedor de la pintura figurativa, fundamentalmente de pequeños retablos, y sabemos que en 1538 se le denominaba retablista<sup>9</sup>. Para la ciudad, reparó

el retablo de la capilla de la Lonja, y adecentó los que se situaban en el exterior de algunos portales como el Real o la Trinidad. También acometió la pintura de las esculturas o bultos “del rey Joan, don Ferrando de inmortal memoria y del emperador nostre Señor” en 1526<sup>10</sup>. Seguramente se trataba de las esculturas de los reyes que había realizado el año anterior el *entretallador* Joan Vicent por provisión de los jurados y que iban a situarse en una de las salas de la Casa de la Ciudad<sup>11</sup>.

El propio inventario de bienes efectuado tras su fallecimiento el 10 de junio de 1556 nos reitera la idea de un pintor versátil<sup>12</sup>. Las piezas enumeradas nos confirman el trabajo sobre muy diversos soportes y objetos. Tanto esculturas de madera que debían enyesarse, pintarse y eventualmente dorarse, como un Jesús, una



Fig. 1.- Detalle del artesanado de la Sala Daurada del palacio de la Generalitat.

- <sup>9</sup> ACCV, Nicolau Orti, 22407, 9 de abril de 1538, venta de unos censales por parte de “Joan Tallada pictor retabulorum et Joanes Cardona similiter retabulorum pictor”.
- <sup>10</sup> Archivo Municipal de Valencia (en los sucesivos AMV), Lonja Nova, e3-36, 5 de mayo de 1526, Joan Cardona recibe 40 libras por pintar estos bultos.
- <sup>11</sup> AMV, Lonja Nova, e3-36, el 13 de junio de 1525, este maestro recibe un ápoça de 27 libras, 16 sueldos y un dinero “per los reys de la sala”. El mal estado del Manual de Consells correspondiente a este año, no permite comprobar este acuerdo de los jurados.
- <sup>12</sup> Archivo Colegio Corpus Christi Valencia, Jeroni Massot, 15047, 10 de junio de 1556. Ver apéndice documental.

cruz, un San Sebastián o una Virgen y el niño. Cuadros, *posts* y *retaullets* de madera con temas religiosos, algunos especificados como dos cuadros de Marías, la quinta angustia, otro de la Virgen con el niño, san José y san Juan Bautista. Dos docenas de retablos de madera con sus puertas, con lo que imaginamos que eran dípticos o trípticos, que de momento no se habían pintado aún, al igual que un cofre. Y cortinas de pincel, una con el triunfo de la castidad, otra de muestras de dibujos para cueros, seguramente motivos decorativos para guadamaciles, otra con San Miguel, Santa Bárbara y otros santos, y una última pintada a la morisca. Un retablo de mármol con diversas escenas religiosas no creemos que fuera para pintar, y quizá era más bien de su propiedad particular.

También otras noticias que habían pasado desapercibidas nos ofrecen mayor información sobre la personalidad de Joan Cardona, especialmente la que lo vincula con pintura mural, hasta ahora casi desconocida.

#### EL RECTOR CELAYA EN EL STUDI GENERAL

Uno de los murales pictóricos del que apenas se ha hecho eco la historiografía fue encargado a Joan Cardona en 1547 en la capilla del Studi General. Así permanecería hasta la reforma de 1735 en que se demolió para ser ampliada y sustituida por la actual. La capilla de la Universitat, presidida por el retablo de la Virgen de la Sapiencia de Nicolás Falcó de 1516, servía para actos litúrgicos y académicos, especificados en sus *Capítols* del año 1517 como disputas académicas entre catedráticos y sus alumnos, las llamadas *sabatinas*, siguiendo costumbres de otras universidades como la de París. Igualmente, en ella se celebraban otras funciones como la concesión de los grados de

Bachiller o Doctor tal como especifican las Constituciones de 1733<sup>13</sup>.

Sabemos que el 10 de junio de 1547 el pintor de la ciudad Joan Cardona cobró “*per lo pintar, daurar e argentar la trona de la esglèsia del Studi General de la dita ciutat, los quatre evangelistes y en la paret damunt la dita trona mestre Çalaya com sermona y los sis jurats escoltant al dit Çalaya ab los quatre veguers y més avant en la dita paret, Sent Thomas y Sent Pau a la part dreta y lo sant sperit ab molts seraphins y flàmules de or (...)*”<sup>14</sup>. Esta temática pictórica tiene un valor excepcional porque plantea una pintura mural por encima de la zona del púlpito con dos escenas, una religiosa en la que se recurre a santo Tomás y san Pablo y al Espíritu Santo con serafines, y otra con la representación del que fuera rector perpetuo de la Universidad, Joan Llorens Salaya (1525-1558), predicando un sermón y los seis jurados y cuatro *veguers* escuchándolo.

Los seis jurados eran el órgano ejecutivo del gobierno de la ciudad que había estado en la base de la fundación del *Studi General* compuesto por cuatro ciudadanos y dos caballeros y los cuatro *veguers* o maceros en calidad de alguaciles de honor asistían a las funciones públicas como oficiales. En cualquier caso, la figura más importante era la de Salaya, personaje crucial desde que en 1525 fuera nombrado rector perpetuo de la Universidad. Su personalidad planea como adalid de la corriente nominalista durante más de dos décadas en las que estuvo instalado en la casa rectoral, con un sueldo elevadísimo, que suponía 8 veces más que el de cualquier catedrático<sup>15</sup>. Reconocido aquí también en su función de clérigo predicando un sermón se situaría elevado sobre *la trona* o púlpito sobresaliendo del resto de figuras. La fecha de 1547 es significativa porque al año siguiente comenzaría su declive que le lleva

<sup>13</sup> BENITO, D.: *La capilla de la Universidad de Valencia*. València, Universitat de València, 1990, pp. 19 y ss.

<sup>14</sup> SANCHIS SIVERA, J. (1930-31), *Op. Cit.*, pp. 107-110. Hemos intentado comprobar los datos en el Archivo Municipal de Valencia, Lonja Nova, e3-58, pero el documento se encuentra en muy mal estado y no se puede servir.

<sup>15</sup> FELIPO, A.: “El rectorado de la ciudad de Valencia durante el siglo XVI”, en *Estudis* (1989), pp. 67-92.

a dejar la docencia, aunque se mantuvo en el rectorado hasta 1558, fecha de su fallecimiento. Desconocemos si en otros lugares de la Universidad existían pinturas semejantes, a pesar de que la idea de los retratos “ad vivum” ligada a la institución ya aparece citada en los *Diálogos* de Juan Luis Vives cuando describe las pinturas de los grandes autores que se guardaban en la biblioteca<sup>16</sup>. En cualquier caso, este mural nos acerca a la pintura al vivo mucho antes que otras más reconocidas como la sitiada de la Sala Nova de la Generalitat<sup>17</sup>. Imaginamos que al igual que en aquella, en la que se exigió que los efigiados pudieran reconocerse, sería posible tanto identificar el retrato del rector, como el de los jurados que mandaron realizarlo. El número par de personas apunta a tres jurados y dos vegueros a cada lado del clérigo. Contrastaría la sobriedad de la vestimenta oscura de Salaya con los ostentosos trajes granates de los jurados<sup>18</sup>. Quizá su disposición fue parecida a la observada en composiciones posteriores que también incluyeron el retrato de los jurados. La más significativa, la que Jerónimo Espinosa pintara en 1662 para la ciudad, con los jurados ante la Inmaculada, conservada en el Ayuntamiento. De Salaya apenas hay referencias gráficas, aunque imaginamos que su imagen no estaría lejos de la efigie de su lápida funeraria conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Quizá basada en un retrato postmortem, realizado por algún pintor local, acaso Juanes. En la fecha de su fallecimiento, 1558, hacía dos años de la defunción de Cardona.

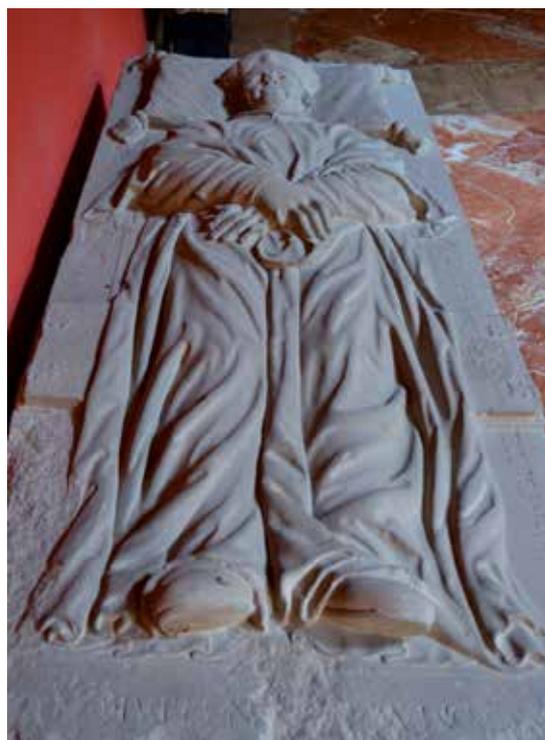


Fig. 2.- Anónimo. Lastra funeraria del rector Salaya. Museo de Bellas Artes de Valencia.

<sup>16</sup> VIVES, J. L.: *Diálogos y otros escritos* (1537). Barcelona, Planeta, 1988, pp. 64-68, al referirse a los retratos de los autores de la biblioteca indica que están “pintados al vivo y por eso son más valiosos”. Es una descripción genérica de una Universidad, que se ha venido asociando con la experiencia que tuvo en la de Valencia, aunque también en otras como París o Lovaina.

<sup>17</sup> GIL, Y.: “De la sitiada de la Sala Nova a los retratos reales valencianos. Rostros de los diputados y la monarquía”, en GARCÍA MARSILLA, J.V. (ed.): *La veu del Regne: 600 Anys de la Generalitat Valenciana*. València, Universitat de València, 2020, pp. 133-159.

<sup>18</sup> LICERAS, M. V.: “Indumentaria en las pinturas de la Sala Nova” en PÉREZ, C. y JOSÉ y PITARCH, A.: *Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, p. 163. El traje de los jurados se mantuvo bastante estable en el tiempo y el aspecto de esta pintura podría ser bastante parecido a la de Espinosa, con los trajes granates, gorra de terciopelo negra, gramalla por delante con vueltas forradas de seda y estila con tonalidades ocre. J. J. Espinosa, *La Inmaculada Concepción y los jurados de la ciudad de Valencia*, 1662, Ayuntamiento de Valencia. Inv MC/706.

## EL INVENTARIO DE BIENES DE 1556

Joan Cardona falleció sin testar y el 10 de junio de 1556 se procedía a inventariar sus bienes sitos en la casa que tenía en la plaza de los cajeros, parroquia de San Martín, zona donde vivían muchos pintores. De hecho, otra casa de su propiedad se situaba enfrente de la de Gaspar Requena pintor, y de la de Esperanza, viuda de Juan Bolaynos, también pintor. Había casado dos veces<sup>19</sup>, pero era viudo en el momento de su fallecimiento y serían sus hijos los que se hacían cargo del inventario. En realidad, su hija Isabel casada con Esteban Juan, cirujano; ya que su hijo Pere Andreu, maestro en artes y doctor en medicina, había sido capturado por piratas corsarios y estaba cautivo en Argel<sup>20</sup> y de su hijo, Bertomeu también pintor, se decía que estaba ausente y no se tenía ninguna noticia sobre si aún vivía.

Junto a las piezas en las que estaba trabajando y la deuda que la ciudad tenía con él por la faena efectuada en las rocas de la fiesta del Corpus, se inventarían numerosos bienes personales, pero también los propios de su obrador. Entre los materiales de trabajo colores, cazoletas y diversas piedras para molerlos, hojas de estaño, bol y bol arménico, pigmentos que se utilizaban como base para las doraduras, pinceles... También útiles que servían como modelos para sus trabajos de pintura, entre otros, dibujos de papel ya pintados y otros sin pintar en cajas, un lienzo pintado con diversas muestras, y algunas muestras de cabezas, piernas y brazos de yeso. Algunos de estos objetos se vendieron en pública almoneda a pintores y escultores que acudieron

a comprarlos. El carpintero Martí Linares compró una imagen de madera de la Virgen con el Niño. El escultor Diego González se hizo con una prensa, papeles de trazas, las cruces y las dos docenas de retablos. El escultor José Esteve con una caja grande de nogal. El pintor Sebastián Zurita compró el bol armenio, papeles de diversos colores y unos pinceles. El pintor Ausias Cuevas, colores. El guadamacilero Pedro Pérez se llevaría una caja grande cuadrada con diversos dibujos de papel, tanto de los pintados de colores como de los blancos.

Sin embargo, nada sabemos de muchos otros útiles de taller interesantes para un pintor, que quizá quedaron a la espera de que su hijo que siguió el oficio del padre, volviera a Valencia. Poco es lo que se conoce de Bertomeu, que heredó durante un tiempo el cargo de pintor de la ciudad, aunque estaba ausente de la ciudad en la fecha del inventario y había sido sustituido por Onofre Falcó y a la muerte de éste en 1560 por su hijo Nicolás Falcó, otra prueba más de la endogamia existente en este tipo de cargos<sup>21</sup>. Suponemos que los modelos en yeso de cabezas, brazos y piernas quedaron en el taller. Objetos que ya venían siendo frecuentes en los inventarios de pintores y que se enumeran en los talleres desde el siglo XV. Para el siglo XVI podemos indicar que el mismo Onofre Falcó en 1560 además de muchos papeles de pintura y diseños, lienzos de paisajes, herramientas, pinceles y otras cosas “*concernents lo art y exercici de pintura*” poseía “*un gran numero de modelos de algeps buydats*”<sup>22</sup>. En el inventario del pintor Miguel de Uruenya de 1578 también se mencio-

19 Úrsula Jerónima es la mencionada en el documento citado de ACCV, Nicolau Ortí, 22407, 9 de abril de 1538, e Isabel Vicenté figura como segunda mujer en el inventario de ACCV, Jeronim Massot, 15047, 10 de junio de 1556, al referirse a una de las casas de su propiedad en la plaza de cajeros: “(...) la qual dita casa porta e constituhi en dot al dit deffunt la honorable Ysabet Vicenta segona muller de aquell”.

20 Además de dar constancia de esta situación en el inventario, un documento anterior cuando aún vivía Joan Cardona, fechado el 11 de marzo de 1556, mencionaba el intento de rescate de este hijo mediante el pago de 150 dobles de plata de Alger a través de un mercader. ACCV, Jeronim Massot, 15407.

21 AMV, Manual de Consells, A-84, 4 de marzo de 1560: “per mort den Nofre Falcó pintor, lo qual tenia acomanat lo ofici de pintor de la dita ciutat durant la absencia den Berthomeu Cardona pintor de la ciutat lo qual era coadjutor den Joan Cardona quondam pintor de la ciutat, pare de aquell, duant la dita absencia del dit en Berthomeu Cardona pintor de la ciutat acomamen dit oficia n Nicolau Falcó pintor fill del dit Nofre Falcó”.

22 GÓMEZ-FERRER, M.: “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”, en *Locus Amoenus*, 11 (2011-12), pp. 77-94.

na la existencia de “*molts models de algeps de poch valor*”<sup>23</sup>. Fuera del ámbito valenciano, podemos destacar que en 1595, Hernando de Ávila, pintor de gran formación intelectual, relacionado directamente con el rey Felipe II, poseía algunos moldes de yeso, barro, mármol y bronce. El pintor toledano Luis de Carvajal, viajero a Italia, donde se vinculó con la Academia de San Lucas, relacionado con El Escorial y con el rey, poseía en Madrid, a su muerte acaecida en 1607, interesantes moldes de yeso de escultura clásica y otras figuras de cera<sup>24</sup>. Prácticamente en el siglo XVII figuran en muchos de los inventarios conocidos de los grandes pintores como El Greco, Carducho, Pacheco o Velázquez. En este sentido, creemos que se sigue con una práctica que ayudaba a los pintores a componer historias, a dar corporeidad a sus figuras y les permitía perfeccionarse en el dibujo. La literatura sobre el uso de estos modelos es abundante en los tratados artísticos de los siglos XVII y XVIII y los ejemplos localizados entran dentro de una experiencia que podemos considerar habitual en los talleres. Otros objetos son, sin embargo, mucho más excepcionales, de ellos nos interesa la mención de un maniquí de madera.

#### LOS MANIQUÍES DE MADERA EN LOS TALLERES PICTÓRICOS

Entre los objetos propiedad de Cardona se nombra “un maniquí de fusta” sin mayor

precisión, que tampoco se vende en la almoneda. No obstante, es una de las más tempranas alusiones a un maniquí en la pintura española y se explica por el uso que se daba a estos utensilios principalmente para ayudar en composiciones en las que la figuración humana con diversas vestimentas era esencial<sup>25</sup>. En este caso, podemos entender que la representación mural del rector Salaya con el traje de clérigo, jurados y vergüeros quizá se valió de ese maniquí para facilitar la realización de drapeados y caída de telas. Es la única obra del conjunto de lo conocido de Joan Cardona que parece implicar la necesidad de utilizar un artefacto como un maniquí, por otro lado, casi desconocido en los inventarios de otros pintores en estas fechas.

Las referencias a maniquíes en los talleres pictóricos españoles son casi todas del siglo XVII. Existía “un maniquí de madera” en el taller del escultor Pompeo Leoni en 1609<sup>26</sup>, en el inventario de Luis de Carvajal de 1607 “un maniquí biejo”<sup>27</sup>, en el de Vicencio Carducho de 1638 había dos, uno grande con tornillos y otro pequeño, con cuerdas<sup>28</sup>, en el de Velázquez uno de estatura de hombre<sup>29</sup>, otro en el de Francisco de Burgos de 1648<sup>30</sup>, y se mencionaba también en el de Diego Díaz en 1661, “un maniquí grande de escultura de cuerpo entero”<sup>31</sup>. A partir del siglo XVIII se generalizan y se documentan en muchos más inventarios<sup>32</sup>. Por otro lado, hay pruebas indirectas del uso de los maniquíes

- 23 GÓMEZ-FERRER, M.: “El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya. La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI” en *Ars Longa*, nº 5 (1994), pp. 125-131.
- 24 BARRIO MOYA, Jose Luis: “El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes”, en *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología* (1982), pp. 414-420.
- 25 OCAÑA, J. A.: *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de arte españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Tesis Doctoral. Madrid, UCM, 2001, y GARCÍA CALVENTE, P.: *El maniquí, evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Tesis Doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2015.
- 26 SALTILLO, M. de: “La herencia de Pompeo Leoni”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 2º trimestre (1934), p. 107. Se tasó en 80 reales.
- 27 BARRIO MOYA, J. L. (1982), *Op. Cit.*, p. 418.
- 28 CATURLA, M. L.: “Documentos en torno a Vicencio Carducho”, en *Arte Español, Revista de la Sociedad española de amigos del arte*, XXVI, 3ª fascículo (1968-69), pp. 145-221 y p. 201, “un maniquí grande con tornillos, otro maniquí pequeño de cuerdas (...)”.
- 29 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Cómo vivía Velázquez*. Madrid, CSIC, 1942, Inventario de 27 de julio de 1661, en el asiento nº 601 se cita una maniquí de madera de estatura de hombre.
- 30 AGULLÓ, M.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Francisco de Burgos Mantilla”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid (1981), pp. 359-382, “Un maniquí que está empeñado en doce reales”.

por parte de los pintores como la de Ribera, conocida a partir de un memorando dirigido en octubre de 1634 por el Duque de Alcalá, virrey de Sicilia a Sancho de Céspedes, su agente en Nápoles, en el que le recomienda consultar a Ribera sobre quién en la ciudad podría hacer el mejor maniquí de artista de tamaño natural.<sup>33</sup>

También es frecuente que se aluda a ellos en nuestra literatura artística como leemos en los textos de Francisco Pacheco<sup>34</sup> o Juseppe Martínez<sup>35</sup>. Este último indica al referirse al pintor Pedro Urzanque, que su pintura fue muy sencilla y que “valióse mucho del manequí para hacer sus paños y así su manera fue muy dura, que no es para todo, el saberse servir de semejante instrumento: que este modo de obrar para salir bien de él, es menester ser un gran dibujador y estar mui cierto en los rudimentos”. Pero fue Palomino quién se explayó más sobre su uso, señalando que sobre todo era acertado usar el maniquí de tamaño natural para favorecer la pintura de personas vestidas y observar la naturaleza de los paños, argumentando que era utilizado por artistas como Zurbarán o Antonio de Mohedano<sup>36</sup>.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que debían ser empleados también por otros artistas, especialmente en el terreno escultórico. Encontramos también una noticia incluso más temprana, en el inventario de bienes del escultor borgoñón Felipe Bigarny donde figuran dos maniqués. En 1543, en la cámara que tenía en el claustro de la catedral de Toledo se mencio-



Fig. 3.- Werner Jacobsz van den Valckert. *Retrato de hombre con maniquí*, 1624. Speed Art Museum, Kentucky.

na “una caja con su manequin” y un “maniquini de metal desquilado”. Tendrían un uso algo diferente que se ha pensado podría ser para componer modelos sobre los que rebotar las imágenes.<sup>37</sup> Pero, precisamente la terminología utilizada en este inventario y el origen foráneo

<sup>31</sup> Testamento, inventario y biblioteca de Diego Valentín Díaz, 14 de enero de 1661, “maniqui: un maniqui grande descoltura de cuerpo entero en diez ducados”, accesible en: <https://investigadoresrb.patrimoniocacional.es/node/7610>, fecha última consulta 25/01/2021, 16 horas.

<sup>32</sup> Sobre la escasez de maniqués y la ausencia de datos para estos artilugios en el siglo XVI ver: OCAÑA, J.A. (2015), *Op. Cit.*, pp. 613-632, pues se trata de un capítulo de la tesis dedicado a los maniqués.

<sup>33</sup> CENALMOR, E.; FINALDI, G.; y PAYNE, E.: *José de Ribera. Dibujos. Catálogo Razonado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 349-351. A propósito del verso del dibujo Santa Cecilia, que tiene un estudio de mujer sobre un maniquí visto de espaldas, conservado en el Museo del Prado, D-6015.

<sup>34</sup> PACHECO, F.: *Arte de la Pintura* (1649). Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956, p. 340.

<sup>35</sup> MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675). Madrid, Real Academia de San Fernando, 1866, p. 89.

<sup>36</sup> PALOMINO, A.: *Museo Pictórico* (1715). Madrid, Imprenta Sancha, 1797, Libro VII, capítulo III, p. 135.

<sup>37</sup> VASALLO, L.: “Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 92, nº. 366 (2019), pp. 145-160.

de su dueño nos lleva a plantearnos el origen del término y la controversia que existe sobre su acepción.

La propuesta de los filólogos es que la palabra maniquí llega al castellano procedente del italiano o del francés donde se encuentra mucho más tempranamente, lenguas latinas que lo tomaban a su vez de la palabra neerlandesa, *manneken*, *mannekijn*, hombre pequeño. Y es cierto que tanto en la literatura artística italiana, francesa como en el medio alemán, las alusiones a los maniqués son tempranas<sup>38</sup>. Si nos fijamos el propio término utilizado en el inventario de Bigarny alude a ese origen holandés de manequin. Pero estas cuestiones convendría matizarlas. Ya que el término tiene varias acepciones. Corominas indica su uso temprano en francés, aludiendo a una fecha de 1467, que sin embargo está relacionada con el empleo de este término para indicar una decoración arquitectónica en forma de cesta con flores<sup>39</sup>. Por otro lado, sabemos que en italiano hay tempranas referencias a su uso en talleres artísticos, aunque no utilizan esta palabra y emplean la general de modelo<sup>40</sup>. Como es conocido, la tradición señala siguiendo a Vasari que su invención se debe al pintor florentino Fray Bartolomé della Porta (1472-1517). El texto nos habla de un posible muñeco en madera de tamaño natural que se podía vestir con paños, mencionándolo con la palabra tradicional modelo, que tantas veces se había emplea-

do desde época medieval: “Aveva openione fra’ Bartolomeo quando lavorava tenere le cose vive innanzi, e per poter ritrar panni et arme et altre simil cose fece fare un **modello di legno** grande quanto il vivo che si snodava nelle congenture, e quello vestiva con panni naturali (...)”<sup>41</sup>. Y es cierto que la literatura artística italiana recomendaba su empleo, pero no fue precisamente Vasari el primero en hacerlo si no que esta referencia surge con anterioridad. Sería Filarete (1406-1469) el primero en recomendar la utilización de una pequeña figura de madera con sus miembros articulados, que ayudaría a aprender a dibujar del natural: “Fa’ d’avere **una figuretta di legname** che sia disnodata le braccia e le gambe e ancora il collo, e poi fa’ una vesta di panno di lino, e con quello abito che ti piace, como se fussino d’uno vivo, e mettigliele indosso in quello atto che tu voi ch’egli stia, l’acconcia e se que’ panni non istessino come tu volessi, abbi la colla strutta e bagnalo bene indosso a detta figura; e poci acconcia le pieghe a tuo modo e falle seccare e staranno poi ferme. E se poi la vuoi dare in altro modo, mettilo in acqua calda e potra’lo rimutare in altra forma”<sup>42</sup>. En realidad, una estructura de madera para luego añadirle una suerte de lienzos impregnados de cola que permitan arreglar los paños y trabajarlos y moldearlos al gusto del artista. Por tanto, aunque podemos considerar que su uso es relativamente temprano, no en todos los casos tiene la acep-

38 COROMINES, J. y PASCUAL, J.: *Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico*, t. III. Madrid, edit. Gredos, 1991-97, p. 815: “MANIQUÍ, tomado del fr. Mannequin probablemente por conducto del cat. Maniquí, en francés se tomó del neerlandés, mannekijn, diminutivo de mann. Hombre pequeño. 1.º doc. Palomino (1708). En francés se documenta ya en 1467. De este idioma proceden también el portugués manequin y el italiano manichino(...)”.

39 Una de las acepciones de manequin en francés, documentada en 1467, se refiere a un pequeño cesto de horticultor, y se traslada a la decoración arquitectónica que tiene esta forma, según aparece en algunos diccionarios.

40 PRINZ, W.: “Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull’uso del manichini nella pittura del quattrocento” en CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M G.: *Scritti di Storia dell’arte in onore di Ugo Procacci*, Pt 1. Milán, Electa, 1977, pp. 200-208, indica que se servían de modelos tridimensionales pero que no era una práctica tan extendida, SCIOLLA, G.C.: “Il disegno dal manichino in legno e dal modello in terra e cera nella tradizione dal Quattrocento al Seicento, Appunti per una ricerca” en REGNI, Marina Regni y TORDELLA, Pietra Giovanna: *Conservazione dei materiali librari archivisti e grafici, Bdt*. Turín, Umberto Allemandi & C., 1996, pp. 209-226.

41 VASARI, G.: *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori et architettori*. Florencia, Giunti, 1568, terza parte, p. 40.

42 AVERLINO, A.: *Il Filarete, Trattato di architettura* (h. 1464). Ed. FINOLI e GRASSI, Il Polifilo, 1972, II, pp. 676-677, libro vigésimo cuarto.

ción de muñeco articulado y desde luego, no se denomina *manichino* en esta primera literatura.

En otros casos, aunque se emplea la palabra maniquí de forma temprana, nos cuesta también relacionarla con la idea de un muñeco que servía para el taller de un pintor. El inventario de bienes de la reina Margarita de Austria de 1523, recoge por dos veces este término<sup>43</sup>. En un caso se está refiriendo a una escultura de mármol con un espinario, por lo que no tenemos duda alguna que está muy lejos de la acepción que buscamos. El otro caso es una pequeña figura de madera, aunque tampoco estamos seguros de que sea un verdadero maniquí, ya que al indicarse que es “a la semblance de M. Conrat”, puede referirse a que es igual que un retrato mencionado también en el inventario de uno de los bufones de la corte, Conralt, tallado en madera.

Por tanto, hemos de recurrir a las pruebas materiales que son mucho más precisas y lo cierto es que la mayor parte de los escasos maniqués del siglo XVI que han llegado hasta nuestros días se sitúan en el entorno de la pintura germana. En España podemos destacar el interesante ejemplar de madera de boj que se custodia en el Museo del Prado, que se ha venido atribuyendo al entorno de Dürero<sup>44</sup>. De reducidas medidas, 28 cm., sin embargo, es un modelo articulado masculino de gran calidad, fechado hacia 1525. Otros ejemplos similares a este como el que se conserva en el Museo de Arte e Historia de Hamburgo, firmado por un anónimo maestro I.P. serían de estas dimensiones. Poco a poco se ampliarían hasta llegar a tamaño natural, como denotan algunos conservados en museos



Fig. 4.- Maniquí articulado. Museo del Prado, c. 1525.

europ<sup>45</sup>. Recientemente se ha despertado el interés por estos objetos y ha habido algunas exposiciones en prestigiosos museos, que han venido a exhibirlos y situarlos en el contexto de la pintura de los talleres<sup>46</sup>.

La localización de este maniquí a mediados de siglo XVI en un inventario de un pintor valenciano, podría refrendar una teoría vertida por el

43 MICHELANT, H.V.: “Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, livres et manuscrits de Margguerite d’Autriche, régent et gouvernante des Pays Bas, (1523)”, en *Bulletin de la Comission Royale d’Histoire*, 12 (1871), pp. 5-78, p. 58, “Ung petit manequin taillé aussi de mesme bois, à la semblance de M. Conrat” et “ung petit manequin tirant une espine hors de son pied, fait aussi de mabre blanc, bien exquis”, en p. 107 se indica: “la portraiture de feu Conralt, fol de l’empereur, taillé en bois”, se pensó que podían ser esculturas realizadas por Conrat Meit, aunque se ha considerado que se puede tratar de algún bufón de la corte, con ese nombre.

44 SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Un maniquí del siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, nº 25 (1952), pp. 101-109.

45 OCAÑA, J. A. (2015), *Op. Cit.*, pp. 626-627, proporciona una lista exhaustiva con la información bibliográfica pertinente de las principales piezas europeas.

46 Como la exposición comisionada por Jane Munro: *Silent painters: Artist and Mannequin from Function to fetish*. Fitzwilliam Museum Cambridge, 2014, y titulada como *Mannequin d’artiste, mannequin fetiche*, Musée Bourdelle, París, 2015.

insigne lingüista Corominas que argumentaba que la palabra llegaba al castellano, procedente del catalán a través de la escuela de pintores valencianos del siglo XVI<sup>47</sup>. Explicación cuestionada por otros especialistas que siguen considerando su origen un galicismo<sup>48</sup>. Dejando de lado disquisiciones filológicas, creemos que esta aportación documental puede servir para conocer algo mejor la práctica de los talleres de pintura en la España del Renacimiento y valorar la formación de nuestros pintores en el ámbito de procedimientos cercanos a los que se realizan en otras escuelas pictóricas europeas.

#### APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Colegio Corpus Christi Valencia, Jeroni Massot, 15047, 10 de junio de 1556

Extracto del inventario de bienes del pintor Joan Cardona

La honorable Ysabet Joan Cardona y de Joan, muller del honorable mestre Esteve Joan cirurgià, filla legítima e natural del honorable en Joan Cardona quondam pintor de la insigne ciutat de València, germana e conijunta persona de Berthomeu Cardona pintor e del reverent e magnífic mestre Pere Andreu Cardona, mestre en arts e doctor en medicina, fills per lo semblant, legítims e naturals del dit en Joan Cardona, habitador de la dita ciutat de València. Attés e considerant que lo dit en Joan Cardona, pare de aquella e dels dits altres son germans, dies ha es mort e passat de la present vida en altra en la present ciutat de Valencia sens haver fet ni conficit testament algú, ni altrament haber dispost de sos bens en axí que la heretat e bens de aquell están jacents sen quasi, attés etiam e considerant que los dits en Berthomeu Cardona molts dies ha es absent de la dita present ciutat de València e nos sab nova alguna certa de la

vida de aquell e mestre Pere Andreu Cardona de present está y es catiu en la ciutat de Alger e per quant fins a huy jatsia estat request e demanat per part de aquella se ha decretat curador algú per a regir e administrar la dita heretat e bens de aquella reccahents; per ço, per lo notori interés de aquella e dels dits altres sos germans e de totes altres qualsevol persona o persones de que sia o puixca a esser interés que modo cumque et qualiter cumque et quonis nomine ara o en lo sdevenidor per conservació dels dits bens e per ço que de aquells inventum se donar bon conte e raho que aquells no sien amagats, en presència e assistència del dit mestre Esteve Joan marit de aquella precehint la señal de la creu fa inventari, repertori, memorial e capbreu de tots los bens recahents atrobats recaure en la dita heretat jacent seu quasi del sobre dit en Joan Cardona pare de aquella axí mobles com altres los quals son bens següents:

Primerament en lo menjador de la casa hon lo dit mestre Joan Cardona deffunt vivint estava situada e posada en la dita present ciutat de València en la parroquia del gloriós Sant Martí entrant en la plaça dita dels caxers en la qual aquell tenia conduhida e llogada de sor Francisca Gaçona beata de la tercera regla, fonch atrobat lo següent:

Primo hun retaule o quadro de altar ab sis histories de marbres ço es en lo mig la Verge Maria ab son fill al bras ab dos angelets e damunt del cap, Déu lo pare e als costats ço es a la man dreta sent Sebastià e Sent Miquel e a la mà esquerra sant Joan Batiste e Sent Francesc e lo dit quadro de fusta daurat sens finició alguna eo pechina,

Item un peu de altar de fusta de pi molt vell e de poch valor desguarnit,

Item un Jesuset sobre una peanyeta de fusta e hun crucifici sens creu enguixat e sense acabar salvo la tovallola que està daurada,

<sup>47</sup> COROMINES, J.; PASCUAL, J. (1991-97), *Op. Cit.*, p. 815 ... «En castellano debió entrar como término de pintura, introducido en forma catalanizada por la escuela de pintores valencianos del siglo XVI».

<sup>48</sup> VARELA, E.: *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 1529-1530. Señala que tanto el término italiano, como el portugués, remiten al francés y los hace derivar a todos de este.

Item una pedra de porfi per a moldre colors ab son molò

Item hun plat ab ses cadenetes de llantó per a llàntia

Item un spill e hun ciri d cera blanca, obrat de or y vert ab lo señal de la Verge Maria dels Desemparats

Item una ballesta ab ses gaffes e un passador

Item dos cadires de cuyro ja molt usades

Item una tauleta redona e dos escabeigs de fusta de pi molt vell

Item hun caixó de dos caixons lo hu ab sos pany e clau y l'altre sens pany e clau

Item una caixa plana de fusta de pi ab son pany e clau ja usada ab algunes flasqueries de dins de poch valor

Item una altra caixa per los semblant plana de fusta de pi mijancera ab son pany e clau dins la qual fonch atrobat lo seguent: (...ropa)

Ítem quatre posts de fusta de pí de corlar fulla de stany,

Item en la cambra primera de dita casa fonch atrobat lo seguent:

Ítem un llit de posts de fusta de pi de set y nou, ço es quatre posts y dos petges, tres matalafs y una fillola de llana gardesca usats (...)

Ítem una catifeta de peus molt vella e royn e una cortineta de pinzell ab la ymatge del glorios Sent Miquel, Senta Barbera e altres,

Ítem una caixa gran de noguer obrada de tercia ab son pany e clau dins la qual fonch atrobat lo seguent:

Item hun saquet de tela burella ab diverses cartes en pergamí,

ítem una capsas de fusta de capser largueta ab los caps redons ab boló de daurar de dins,

ítem una capsas gran quadrada ab diverses deboixos en paper de dins,

ítem un saquet ab alguns colors de dins de molt poch valor,

ítem una caixeta de llanda de ferro de molt poch valor buyda,

ítem una capsas redona ab vint pedres de brunyr or ab son manechs de fusta,

Item tres troços de ciris blancs e quatre pecetes

de fusta de llit de camp de largaría de hun palm daurades e alguns plechs de lletres misives

Item dos cortines de pinzell la una ab un triunfo de castedat e l'altra de mostres de cuyros,

Ítem hun drapet de llens pintat ab mostretes molt vell,

Item un cofre vell de fusta de pi pintat de vermell y or ab son pany sense clau dins lo qual fonch atrobat lo seguent (ropa ...),

Ítem un parell de canelobres de llantó gran per al altar,

Item dos espases, hun broquer, una cervellera, una alabarda e una lança

Ítem una pedreta de porfi per a moldre colors y hun molonet de la mateixa pedra,

Ítem **hun maniquí de fusta,**

Ítem un Sant Sebastià sense encarnar sols enguixat de largaria de dos palms poch mes o menys e una Maria ab son fill al bras de fusta sense encarnar,

En les cambres de dalt e porge de dita casa fonch atrobat lo seguent:

Ítem una argolla de ferro per a catius e sis testes buydades de algeps ab alguns troços de cames e braços tot buydat,

Ítem un caxó de fusta de pi molt vell

Ítem dos quadros de Maries no acabades de pintar de largaría de tres palms poch mes o menys,

un quadro de fusta de sis palms de altaria e cinch de amplaria ab la quinta angustia e unes barres de fusta de pi per a parar teles de pintar,

Ítem dos caixes molt velles e desfetes,

Item dos coxins de Tornay molt royns y squinçats,

Ítem una capsas de fusta de capser ab dos liures poch mes o menys de roseta per a pintar,

Ítem huns papers ab diversos colors per a pintar,

Ítem una altra capsas de fusta de capser ab un poch de bon hermini de dins,

Ítem dos dotzenes de retaulets de fusta sens pintura alguna ab ses portetes,

Item en la entrada de dita casa fonch atrobat lo seguent:

Ítem dos rodetes daurades e no acabades en tota sa perfectió,

Ítem quatro cadeires de cuyro molt usades,

Ítem hun banch de fusta de pi mijancer per a cullir fulla

Ítem una cortina de pinzell pintada a la morisca,

Ítem una bota buydada per a tenir vi de cinquanta canters poch mes o menys

Ítem una post ab la figura de la Verge Maria ab son fill al bras, Sant Josep e Sent Joan Batiste,

Ítem quatre botes per a tenir vi velles e una mija bota

Ítem tres lloses per a moldre colors e hun moló e diverses çaçoletes per a colors,

Ítem hun caixó de dos caixons de fusta de pi ab son pany sense claus per a tenir pa e altres frasques

Ítem una taula de fusta de noguer ab son peu de tisora de fusta de pi molt vella

Ítem una estora de junch penjada en la paret e una lança

Ítem hun mig cofre de fusta de alber ab son pany e clau enguixat per a pintar

Ítem dos banquetes e dos posts de fusta de pi de molt poch valor

Ítem una serra mijancera de fuster

Ítem una prempseta molt vella e feta troços,

Ítem en la cuyna de dita casa fonch atrobat: (utensilios de cocina)

12 de junio

Extracto de las almonedas con atención a los objetos artísticos:

Una cortineta de pinzell ab lo triunfo de la castedat a Francisco Vergara velluter 1 libra, 8 sous, 3 diners

Una cortineta de pinzell feta com a mostres de pells a Magdalena Planes muller de Hieronim Planes llaurador, per 8 sous

Una palla o ymatge de la mare de deu ab son fill al bras de fusta a Marti Linares, fuster per 1 liura

Una pedra o losa per a moldre colors a mestre Pere de la Borda sucrer per 10 sous

Una serra minjacera a mestre Pere de la Borda, dos sous

Una prempseta a mestre Diego Gonçalez imaginaire

Una águila de fusta pera cantar lo evangeli en la esglèsia al dit mestre Pere Gonçales, 1 sou

Una capsa de fusta de capser ab dos liures de roseta e o color per a pintar a Ausias Cueves pintor, 3 sous y 6 diners

Ítem tant de paper de traces tots squinçats al dit mestre Diego Gonçalez imaginari, 2 sous

Ítem huns papers ab diversos colors a Sebastià Çurita pintor, 3 sous

Una capsa de fusta de capser ab hun poch de bon hermini de dins al dit Sebastià Çurita, 3 sous 6 diners

Una posteta o palla en la qual esta pintada la ymatge de nostre señora ab son fill al bras, sent Josep e sent Joan Batiste a mestre Aparici lopez sastre, 11 sous y 6 diners

Ítem dos dotsenes de retaullets ab ses portetes al dit diego Gonçalez, 2 sous

Una palla e o quatre creuetes de fusta chiquetes al mismo, 1 sou, 6 diners

Hun pinzelets al dit Sebastià Çurita, 1 sou

Un retaulet a mestre Juan Benet fuster, 16 sous

Un altre retaulet a Ysabet Joan Rodriguez per 8 sous

Una rodeta daurada e no acabada a Miquel Cervero, peixcador per 4 sous, 6 diners

Ítem una cortina de pinzell pintada a la morisca a Martí Flaveró, çabater, 12 sous

Una capsa gran cuadrada ab diversos deboixos de papers dels blanchs e dels pintats a Pero Perez guadamaciler, 2 lliures, 10 sous

Una caixa gran de noguer ab son pany e clau a Josep Esteve imaginari (etc...)