

DAR COLOR A LA GUERRA, LA JUSTA Y LA MUERTE. LOS PINTORES
DE ARMAS EN VALENCIA DURANTE LOS SIGLOS XIV Y XV:
ESTRUCTURA CORPORATIVA Y PRÁCTICA PROFESIONAL*

*GIVING COLOUR TO WAR, JOUSTING AND DEATH. THE VALENCIAN
PAINTERS OF ARMS IN THE FOURTEENTH AND FIFTEENTH CENTURIES:
CORPORATE STRUCTURE AND PROFESSIONAL PRACTICE*

ENCARNA MONTERO TORTAJADA
Universitat de València
<https://orcid.org/0000-0003-2433-3988>

Resumen: El artículo analiza, en primer lugar, la adscripción corporativa de los pintores en Valencia entre 1350 y 1480, para estudiar después monográficamente la inserción de algunos de estos menestrales en el *ofici de freners*, así como en la correspondiente confraternidad de los armeros. Esta particular incardinación se explica en razón de la especificidad de los trabajos de estos artífices, consistentes en la provisión de pavese para la autoridad real o la ciudadana, la decoración de arreos de justa, o la factura de armas de honor para sepulturas. Por último, se examina también el caso de varios profesionales de perfil destacado, como Domingo de la Rambla o Jaume del Port.

Palabras clave: pintores; historia social; corporación profesional; Valencia; pintura decorativa; prosopografía.

Abstract: The article analyses, in the first place, the corporate affiliation of Valencian painters between 1350 and 1480 in order to subsequently study monographically the inclusion of some of these artisans in the *ofici de freners* (bridle makers) as well as the corresponding fraternity of armourers. This particular incorporation can be explained in view of the specific nature of the tasks carried out by these craftspeople, which comprised the provision of body shields for royal or municipal authorities, the decoration of jousting harnesses or the manufacturing of arms of honour for tombs. Finally, the cases of several professionals with outstanding profiles, such as Domingo de la Rambla or Jaume de Port are explained.

Keywords: painters; social history; professional corporation; Valencia; decorative painting; prosopography.

SUMARIO

1. Introducción.– 2. El encuadramiento corporativo de los profesionales de la pintura: un problema historiográfico.– 3. La plena integración en el seno de una macroestructura: el caso de la armería.– 4. Al servicio de la Ciudad, el Reino y sus próceres.– 5. Conclusiones.– 6. Bibliografía citada.

* Este trabajo se inscribe en el marco de dos proyectos de investigación: “L’espai domèstic i la cultura material en el regne medieval de València. Una visió interdisciplinària (segles XIII-XVI)” (AICO/2020/044, Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana) y “Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia” (HAR2017-88707-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y Agencia Estatal de Investigación).

Citation / Cómo citar este artículo: Montero Tortajada, Encarna (2022), *Dar color a la guerra, la justa y la muerte. Los pintores de armas en Valencia durante los siglos XIV y XV: estructura corporativa y práctica profesional*, “Anuario de Estudios Medievales” 52/2, pp. 745-771. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.2.11>

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN¹

Se propone aquí una revisión del encuadramiento corporativo de los pintores en Valencia durante la Baja Edad Media a propósito del análisis de las trayectorias de varios menestrales dedicados a la pintura de armas, y adscritos al oficio de la frenería. Como se puede suponer, en un estudio de estas características es imposible eludir la mención a la producción de retablos y libros minia-dos, aunque sus autores más reconocidos con frecuencia –pero no siempre, tal y como quedará demostrado, y antes en el caso de la iluminación que en el de la pintura sobre tabla– hayan trabajado al margen de cualquier institución asociativa. Las investigaciones sobre este último tipo de objetos, ciertamente valiosos técnica y artísticamente (por seguir una división entre estos dos conceptos creada en el siglo XVIII, todavía operativa en la actualidad, y ajena a los parámetros de la época²), han condicionado en buena medida la concepción general que se tiene sobre la práctica de la pintura en los siglos XIV y XV. La génesis de las pesquisas sobre el asunto en Valencia, en este orden de cosas, es similar a la de los estudios relativos a otros territorios peninsulares: las compilaciones de documentos de archivo –aún hoy de manejo indispensable–³ preceden en líneas generales a la elaboración de un censo de obras conservadas, y a la posterior reconstrucción de *corpora* adscribibles con más o menos evidencias a nombres conocidos o a nombres facticios⁴. En la lectura de registros documentales se tendió a extraer frecuentemente sólo lo relacionado de manera directa con la producción de retablos⁵, siendo ahora necesaria la revisión de algunas de las noticias publicadas, ya que fueron transcritas de forma parcial, hurtando con ello una comprensión cabal del perfil profesional del pintor.

Una suerte de icono para la historiografía que se ocupa de la pintura valenciana del gótico internacional, todavía hoy, es la figura del maestro foráneo que arriba a la capital del Reino y conoce la prosperidad contratando

¹ Abreviaturas utilizadas: ACCV = Archivo del Corpus Christi de Valencia; ACV = Archivo de la Catedral de Valencia; AHMV = Archivo Histórico Municipal de Valencia; ARV = Archivo del Reino de Valencia.

² Shiner 2004, pp. 21-39, 57-66. Para una revisión de la situación del artista-artesano en la península Ibérica durante la Edad Media también en esta línea, véase Yarza 1983-1985, 1999.

³ Sanchis 1914; Cerveró 1956, 1960, 1963, 1965, 1966, 1972 (hay otros trabajos de autor publicados en 1964, 1968 y 1971 que no se citan aquí por no haberse utilizado de manera expresa).

⁴ Chandler Rathfon Post, Leandro de Saralegui y, tras ellos, Mathieu Heriard Dubreuil, fueron pioneros en esta labor. No se citan por extenso sus obras, y en particular, las abundantes publicaciones de Saralegui aparecidas en *Archivo de Arte Valenciano* entre 1935 y 1962 porque, apartándose significativamente del objeto del presente trabajo, engrosarían de manera injustificada la bibliografía final.

⁵ Cerveró 1965, p. 22: “Frente a un retablo primitivo e impresionados por su belleza después de admirar su riqueza artística, lo primero que se nos ocurre es pensar quién fue el pintor de tal maravilla”.

retablos para clientes de prestigio, estableciendo en ocasiones un potente taller que asume encargos de este tipo en gran número. En este sentido, el caso de Pere Nicolau es paradigmático, y ha llamado la atención de los estudiosos de forma bien merecida⁶. No obstante, la abrumadora mayoría de los nombres que emergen en la documentación exhumada hasta ahora no obedecen a la variable anterior. Muchos de los individuos que en los registros aparecen intitulados como *pintors* no quedan adscritos de forma clara a un obrador determinado, o no constan contratando obra de manera independiente, o están documentados asumiendo trabajos que se suelen despachar con el calificativo de “decorativos” (tales como el diseño de señales heráldicas, o la policromía de ábacos, cofres, blandones, cubre-acémilas, paveses o paños). De esta última clase de labores, alejada del concepto de autoría, apenas ha quedado reliquia material, circunstancia explicable en virtud de los materiales utilizados en su factura y de sus condiciones de uso y conservación. Por otra parte, como después se tendrá ocasión de explicar, el nominativo del mester de los profesionales implicados en estos negocios varía según la noticia: un mismo individuo calificado como pintor también puede aparecer en otros lugares como *armer*, *penoner*, *perpunter*, o *cofrer*⁷. Se trata de un oficio volátil sólo en apariencia. Como muestran las fuentes, a veces de forma explícita, y otras de manera indirecta, la formación de la menestralía pasaba de manera inexcusable por el aprendizaje en el taller durante un periodo de tiempo con frecuencia largo⁸. El conocimiento técnico ganado tras el tirocinio, las más de las veces muy específico, tenía un radio de aplicación también muy acotado. Asunto diverso es, como después se desarrollará por extenso, que la naturaleza de los objetos facturados para ser decorados con pintura permitiera la adscripción de estos profesionales a un oficio u otro (frenería, carpintería), entendiéndose aquí el término como corporación profesional con representación en el gobierno ciudadano, profundamente imbricada muchas veces en una *almoina* o *confraria* determinada⁹.

⁶ Cf. Llanes 2011, quien construye una semblanza bien trabada de este pintor catalán a partir de la documentación, y desde una perspectiva cercana a la historia social.

⁷ Algunos ejemplos de ello, entre muchos más que pueden espigarse en la documentación: Bertomeu Llorenç aparece calificado en 1308 como *armerius sive pictor* (Cerveró 1963, p. 118; publicado luego en Company, *et al.* 2005, p. 36); Vicent Çaera es denominado, entre 1407 y 1423, pintor (Cerveró 1963, p. 85; publicado luego en Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 314), *mestre penoner* (*ibidem*, p. 168) y *perpunter* (*ibidem*, p. 330); Jaume Fillol en un registro de 1455 queda identificado como pintor y *perpunter* (ACCV, Protocolos, Dionís Cervera, n.º 16405, 11/10/1455); Andreu Palmero consta como *cofrer* en 1454 y como pintor en 1459 (Sanchis 1914, pp. 101-102).

⁸ Montero 2015, pp. 17-75.

⁹ Sobre la diferencia entre *ofici* y *almoina* o *confraria*, véase Martínez 2018, pp. 71-72: “Las corporaciones laborales valencianas aparecen mencionadas en la documentación como *oficis* o

Los peligros de intentar escribir un relato historiográfico sobre la práctica de la pintura en los últimos siglos de la Edad Media conformado sólo a partir de los productores de retablos son, pues, evidentes. Existe una discordancia entre la conciencia clara de esta visión sesgada¹⁰ y el interés preferente de la producción científica –como es natural, por otra parte– por el estudio de obras conservadas. Sería oportuno, por tanto, examinar con atención los quehaceres y las trayectorias de un amplio sector de profesionales que constituyó el grueso del colectivo amparado bajo la diversa semántica de la palabra *pintor*, empleado en tareas consideradas menores, aunque conste fehacientemente que estas labores implicaron a clientes excelentes y reportaron dinero y fama¹¹. No fueron estos menestrales individuos libres de la carga de la gestión económica (en ese momento expresada con frecuencia en términos de préstamo y endeudamiento), ni tampoco personas cuya vida discurriera al margen de los sistemas de representación en el gobierno ciudadano a través de la parroquia o el *ofici*, ni, por último, entes ajenos a las fórmulas asociativas de carácter profesional, existentes y bien presentes en la capital del reino valenciano en el quicio entre los siglos XIV y XV. Las fuentes utilizadas –ordenanzas y otros acuerdos registrados en *Governació*, contabilidad municipal, actas de *consells*, contratos, testamentos o inventarios– constatan claramente estos extremos.

2. EL ENCUADRAMIENTO CORPORATIVO DE LOS PROFESIONALES DE LA PINTURA: UN PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO

La falta de una entidad independiente que reuniese a todos los profesionales de la pintura en Valencia durante la Baja Edad Media es una circunstancia cierta que ha sido interpretada a veces como síntoma de una práctica profesional en general desarticulada¹². Se trata, en realidad, de una sinécdoque

mesters y cuentan con una amplia representación pública en los órganos de gobierno ciudadano (*consellers d'oficis e mesters*), pero carecen de estructura administrativa propia como si tienen las *confraries* y *almoines* (cargos de gobierno, organización interna, juntas, caja pecuniaria, sedes sociales, propiedades, etc.). La dialéctica entre preeminencia institucional-política de los oficios y presencia jurídico-administrativa de las cofradías resulta clave para entender el funcionamiento del corporativismo valenciano hasta su plena identificación en el siglo XV, cuando observamos el nacimiento de las primeras organizaciones gremiales¹³. Este estudio es una de las últimas y más valiosas contribuciones a la historia de los gremios en Valencia, campo de investigación que quedó acotado en sus inicios por las obras ya clásicas de Bofarull, Cruïlles, Tramoyeres, Ferrán Salvador y Almela.

¹⁰ Llanes 2012, especialmente pp. 2401-2402.

¹¹ Es por otra parte, una tarea que ya se ha intentado atender en otros territorios de la Corona de Aragón: cf. Molina 1996, 2006; Vidal 2011, 2017.

¹² Tramoyeres 1889, p. 79. Dos aproximaciones al asunto, en Falomir 1996, pp. 209-213; Miquel 2008, pp. 119-125.

historiográfica que extiende a todos los pintores la supuesta no incardinación de los retablistas. Esta suposición se torna, además, notablemente desconcertante puesta en comparación con la organización temprana de otros oficios hoy en día considerados artísticos, como la platería (1370), la cantería (1392) o la albañilería (1415)¹³. Como la documentación prueba de forma fehaciente, buena parte de los menestrales formados en las artes del color estuvieron adscritos entre mediados del siglo XIV y finales del siglo XV, según los objetos que facturasen, al *ofici de freners* o al *ofici de fusters*, así como a sus correspondientes confraternidades (la *almoina* o *confraria de Sant Martí* o *de la armeria*, en el primer caso, y la *almoina* o *confraria dels fusters*, bajo el patronazgo de san Lucas, en el segundo). Cuestión aparte para la que de momento no hay respuesta concluyente, dada la irreparable pérdida de parte de los fondos documentales propiedad de estas corporaciones, y la falta de estudios cuantitativos, es si la afiliación a estas estructuras fue generalizada o más bien minoritaria¹⁴. Ni los derechos de matrícula, ni las tasas de requirentes *in articulo mortis*, ni las limosnas semanales, ni las cuotas capitulares, ni las tasas de difuntos de armeros o carpinteros parecen ser especialmente gravosas¹⁵. Por otra parte, la integración de los pintores en entidades asociativas que agrupaban a varios oficios es un fenómeno conocido en este momento en otras ciudades peninsulares¹⁶ y europeas¹⁷.

Durante todo el Trecentos, y hasta mediados de la centuria siguiente, en la documentación revisada consta de manera ininterrumpida la presencia de

¹³ En forma de *almoina* o cofradía: cf. Martínez 2018, pp. 471-477 (platería), 538-544 (cantería), 544-550 (albañilería). El autor hace una apurada revisión de la bibliografía precedente.

¹⁴ Iradiel 1993, p. 275, nota 42: “No se ha insistido suficientemente hasta qué punto el oficio en la ciudad es libre y sobre la casi inexistencia de intervenciones estatutarias en la organización del trabajo antes de fines del siglo XV”.

¹⁵ Martínez 2018, pp. 838-851. En 1392, por ejemplo, el derecho de matrícula en la armería y en la *almoina de fusters* era de 22 sueldos. En ese mismo año, los carniceros estipulaban como tasa de entrada 20 sueldos, los herreros 40, los esparteros 10 y los braceros 5.

¹⁶ En Barcelona, los pintores durante los siglos XIV y XV formaron parte de la cofradía de *Sant Esteve*, junto con freneros, silleros, bordadores y otros artesanos implicados en la guarnición de caballos y caballeros (cf. Bonnassie 1975, p. 32; Tintó 1978, pp. 51-58; Yarza 1985, pp. 32-33; Cabestany 1990, p. 142). En Vic en 1395 la cofradía de San Eloy y Santa Eulalia reunía a plateros, herreros, albéitares, doradores y pintores (cf. Gudiol 1924, p. 277). En Mallorca los menestrales dedicados a la pintura, que habían solicitado en solitario la aprobación de los estatutos de su cofradía en 1486, aparecen asociados a los bordadores en 1512 (cf. Domenge 1991, pp. 390-391; capítulos transcritos en Llompart 1977, vol. IV, pp. 27-33). Esto no obsta para que aparezcan pintores de armas profusamente documentados en la isla con anterioridad a esas fechas (cf. *ibidem*, vol. I, pp. 107-108; *ibidem*, vol. IV, pp. 42, 46, 55, 72).

¹⁷ Por tomar los ejemplos de dos centros artísticos de primera línea: en Brujas, pintores y fabricantes de sillas de montar formaban parte de la misma corporación (Sosson 1970); en Florencia, como es sabido, los pintores estaban adscritos a la sociedad de los *Medici e Speciali* (Wackernagel 1997, pp. 287-289; agradezco a Amadeo Serra Desfilis la referencia bibliográfica, así como las alusiones posteriores a Fallows y Diago).

pintores en el seno de la frenería. Son decoradores de pavese y otras armas, pero también factores de retablos, quienes emergen con cierta frecuencia como representantes del *ofici* en el *Consell*, o como mayores de la cofradía de los armeros. Justo cuando la importancia de estos menestrales parece decrecer en la corporación, tras pasado el ecuador del siglo XV, se advierte que los pintores cajeros –especializados en la decoración de mobiliario, aunque asumieron sin empacho otras labores de mayor o menor empeño– comienzan a cobrar una relevancia inusitada en el oficio y en la *almoina* de la carpintería. Casi inmediatamente después se fecha la conocida concordia que en 1484 intentó deslindar su campo de acción del de los pintores figurativos, así como el intento de colegiación de estos últimos en 1520, inseparable del contexto agermanado¹⁸. La secuencia previa a estos postreros acontecimientos suscita más de un interrogante en términos de organización del trabajo de la pintura. Puede intentarse dar respuesta a estas preguntas a partir de una visión sinóptica de los capítulos de armeros y carpinteros a lo largo del siglo XV. A pesar de que las fuentes normativas tienen claros límites de interpretación, un análisis cauto de la documentación ordenancista resulta necesario, en ausencia de registros más fiables que expliquen los motivos del eclipse de los pintores de armas en puestos de representación asociativa y las razones concretas del auge de los acogidos a la *fusteria*.

Paradójicamente, en el arco cronológico en el que los pintores parecen tener más peso específico en el oficio y cofradía de armeros (ca. 1350-1460), como después se detallará por menudo, no hay capitulación alguna de la *almoina* de San Martín que se refiera a ellos¹⁹. Ni en las primeras ordenaciones conocidas, fechadas en 1392, ni en las adiciones de 1402 hay mención a su adscripción a la armería²⁰. Cuando a lo largo del siglo XV se va desplegando la normativa específica que regula la práctica de los oficios que forman parte de la corporación, o que se van incardinando en ella –1425, espaderos; 1472, coraceros, espueleros, silleros y almadreñeros; 1475, lanceros y alabarderos; 1480, bordadores, almadreñeros, plateadores y fabricantes de pomos de espada²¹–, la pintura no aparece,

¹⁸ Falomir 1994, pp. 15-43; 1996, pp. 186-192. En Pérez 2020 se interpretan los hechos de 1520 de manera cumplida. Agradezco al autor el acceso al texto cuando todavía estaba en prensa.

¹⁹ Cf. Martínez 2018, pp. 465-471 (transcripción de documentos en pp. 1694-1752).

²⁰ Algo esperable, por otra parte, dada la vocación caritativa y cultural que está en el origen de todas las confraternidades. Los impulsores de la constitución de la *almoina* en 1392 son “los prohòmens usants de l’offici de la armeria de la dita ciutat” (Martínez 2018, p. 1696), sin que se explicita cuáles son los mesteres que comprende dicha armería. La evolución posterior de la corporación es del todo congruente con la del resto de instituciones similares de la ciudad. Resulta conveniente recordar, en este punto, que “no es adecuado hablar de asociaciones profesionales independientes en la Corona de Aragón con poderes propios para el período anterior a la Peste Negra de 1348-1350” (Navarro 2015, p. 23).

²¹ Se recogen algunas de estas adhesiones en Ibarra 1919, pp. 10, 17-19. Cf. para el listado completo Martínez 2018, pp. 465-471.

ni siquiera a través de la figura del *paveser* o del *perpunter*. En la carpintería la situación es otra²². Ya en las capitulaciones de 1424, en las que aparecen explícitamente cajeros y cofreros, se hace evidente la voluntad de incluir en la órbita del oficio a cualquier persona *qui empre les eines pròpies de l'ofici usants d'axa o de serra dins la Ciutat de València e contribució de aquella*²³, con lo que no se dejaba a los fabricantes de paveses –identificados frecuentísimamente también como pintores– otra opción que comprar tablas previamente cortadas o contribuir a la caja común de la *almoina* de San Lucas²⁴. En 1474 se registra un acuerdo en el reparto de cargos en el *ofici* y en la cofradía entre carpinteros, torneros y cajeros o pintores²⁵ que apunta, lógicamente, a la necesidad de un nuevo equilibrio entre las profesiones que ya estaban dentro del colectivo. En realidad, la siguiente manifestación de la voluntad de acaparamiento asociativo que puede intuirse desde 1424 llega algunos años después, en 1482, cuando en las renovadas ordenanzas de la carpintería se declara que forman parte del oficio

axí pintors de cofrens com de caxes, artibanchs morischs, cubertes de cases, pavesos de juyr e de camp, banderes e altres senys per obs de hòmens d'armes e armes de sepultures²⁶,

excluyendo a pintores de retablos, cortineros e iluminadores *si ja no usaven de alguna cosa de l'ofici del pintor caxer*. Es difícil pensar en semejante expansión sin contar con la aquiescencia de una parte significativa de los implicados, pero

²² Una revisión de las relaciones entre carpintería y pintura en Valencia en la Baja Edad Media, en Izquierdo 2010; 2011, pp. 307-318; 2012.

²³ Izquierdo 2011, pp. 200-201.

²⁴ En el nutrido inventario del *paveser* Jaume del Port (ARV, Protocolos, 2534, 31/10/1427), al que luego se volverá, la única herramienta propia de la carpintería es “una serreta chiqua”. Nada que ver, desde luego, con el amplio muestrario de este tipo de útiles que suele aparecer en las listas de bienes de pintores cajeros. Por ejemplo, en el caso de Pere d'Osca (ACCV, Protocolos, Vicent Camarasa, 20916, 22-27/2/1449) se consignan “moltes hahines e antelleries de obrar fusta” (azuelas, hachas, compases, cartabones, limas, barrenas, formones y “una serra d'enlaçar e una de mosar e una de vogir e una de trocejar”, entre otros enseres).

²⁵ Martínez 2018, p. 488. Consecuencia directa de ello es la designación del pintor Martí Ardèvol como “prohom conseller” y la de su compañero de oficio Martí Girbés como mayoral en 1477 (*ibidem*, pp. 669 y 680, respectivamente). La trayectoria de Girbés, al que desde 1432 se identifica como “pictor sive confrerius” (Cerveró 1966, p. 19), es interesante: procedente de Penyarroja, se avecinda en Valencia en 1436 por diez años en la parroquia de San Juan, en la plaza “dels caxers” (Sanchis 1914, p. 71) y, entre otros trabajos de relieve, asume encargos en principio asociados a la armería, como la pintura, en 1458, de las orlas en un paño funerario para Violant Torrelles, viuda de Jaufre Escrivà de Romani (Cerveró 1963, p. 104), o la factura, en 1481, de un escudo de justa para el Rey (Sanchis 1914, p. 72); además, en 1477, es elegido pintor de la ciudad por el *Consell (ibidem)*.

²⁶ Izquierdo 2011, pp. 241, 309; Vinat 2018, p. 489. En el texto es posible contemplar, además, en su forma prístina, cuáles fueron los quehaceres más habituales de los pintores relacionados con la armería: pintura de paveses de justa y de batalla, banderas y otras señales, tanto para hombres de guerra como para sepulturas.

lo cierto es que esta ampliación del radio de acción de la *fusteria* no estuvo exenta de problemas (recuérdese la concordia establecida en 1484 entre pintores figurativos y pintores cajeros, que debe ser entendida como una contestación casi inmediata a la normativa anterior²⁷), y se dio en un momento particularmente significativo, por cuanto en la armería había tenido lugar en menos de un decenio (1472-1480) la incorporación sucesiva de varios oficios, entre los que no figura el de la pintura de pavese y banderas. Cabe leer en esta secuencia de hechos, quizás, la existencia de un grupo de menestrales dedicado a la ornamentación de armas –de guerra, de justa, de honor– para una clientela prestigiosa, pero no muy nutrido, o al menos, sin la suficiente entidad como para corporarse de manera diferenciada dentro de la *almoína de Sant Martí*, circunstancia que pudo ser advertida y aprovechada por otra entidad en crecimiento, como era la carpintería, que además contaba en su seno con el colectivo de los cajeros, vinculado de manera directa con la pintura.

Todo lo anterior, sin embargo, ha de contrastarse con dos noticias de archivo, tan sugestivas como escuetas, que hacen pensar en la posibilidad de que los pintores de la ciudad (o al menos, un grupo significativo de ellos) actuaran como oficio de manera independiente para dirimir ciertas cuestiones de carácter profesional. Es lo que parece sugerir su solicitud de permiso a Gobernación, el 5 de febrero de 1424, para reunirse en el convento de franciscanos al día siguiente *per alguns negocis del seu ofici*²⁸. El 15 de octubre de 1432 vuelve a darse una situación similar. El encuentro se prevé en el mismo sitio, y su objeto en esta ocasión es *fer vehedors de lur ofici*²⁹. Dado que entre 1424 y 1432 es frecuente encontrar a pintores adscritos de manera indistinta a la armería o a la carpintería, y en función además de la desconcertante falta de epítetos (no aparecen en los permisos solicitados términos como *caxer* o *paveser*), en principio resulta difícil determinar si los menestrales convocados estaban incardinados en una corporación, en otra, o en ambas. La primera junta –si se celebró finalmente– tuvo lugar en fechas notablemente significativas para

²⁷ Dada a conocer por Tramoyeres (1912, pp. 12-13), transcrita por Sanchis (1914, pp. 126-127) y estudiada, entre otros, por Falomir (1994, pp. 22-24; 1996, pp. 189-192) e Izquierdo (2011, pp. 314-316). En el acuerdo, los pintores cajeros –obligados a examinarse desde 1477 para acceder a la maestría– se reservaron la decoración no figurativa de cajas y arquibancos, pudiendo retablistas, cortineros e iluminadores trabajar en los muebles que incluían en su ornato “imatges o animals”. El mismo Joan Reixac, representante de los pintores de retablos en la concordia junto a Pere Cabanes, adereza unas cubiertas de caballo para Juan II en 1466 (Sanchis 1914, p. 93). Es, tal vez, una muestra epigonal de la alineación preferente de los pintores de retablos con labores vinculadas con la armería, antes que con la policromía de muebles.

²⁸ ARV, Governació, 4309, mano 1, f. 13v. Noticia publicada por primera vez en Castillo, Martínez 1999, p. 294.

²⁹ ARV, Governació, 4312, mano 4, f. 2r. Agradezco a Carme Llanes i Domingo la información inédita.

la *fusteria*, pocos meses antes de que los carpinteros pidieran la aprobación de nuevos estatutos³⁰, lo que pudo dar ocasión a consideraciones acerca de la conveniencia y el modo de integrarse en la nómina de oficios relacionados con la madera. De esta reglamentación de aprobación inminente en 1424 emanó la elección anual de dos veedores³¹, novedad que podría explicar el encuentro de 1432. En realidad, es ésta una reunión muy difícil de entender, como no se acepte la hipótesis de que los implicados eran pintores cajeros que designaban por su *quarter* o distrito a dos candidatos a veedor de la carpintería, según un uso asentado y refrendado por una ampliación de las cláusulas del oficio aprobada en 1434³². La elección de la sede de las deliberaciones refuerza esta idea, ya que el cenobio franciscano estaba muy cerca de la plaza de Cajeros, y la orden seráfica estaba relacionada también desde antiguo con la *almoina de Sant Lluc*³³. Parece osado aventurar, por tanto, la existencia de un eventual oficio de pintores independiente, sin representación en el *Consell* ciudadano y a la vez con una práctica asociativa consolidada entre 1424 y 1432.

3. LA PLENA INTEGRACIÓN EN EL SENO DE UNA MACRO-ESTRUCTURA: EL CASO DE LA ARMERÍA

Cuando se examinan los trabajos y las trayectorias de los pintores que se ocuparon de facturar y policromar armas en Valencia en los siglos XIV y XV emerge un amplio muestrario de datos de la documentación, por fortuna abundante³⁴. Algunos de los menestrales registrados aparecen vinculados de manera directa con puestos de importancia en la armería, ya sea como representantes del *ofici de freners* en el consejo ciudadano, ya sea como mayores u otros cargos directivos de la *almoina de Sant Martí*. En lo que respecta a la condición de *consellers*, se documentan asistiendo a las reuniones municipa-

³⁰ Izquierdo 2011, pp. 200-201.

³¹ *Ibidem*, pp. 202-203.

³² *Ibidem*, pp. 209-211. Los otros distritos con derecho a proponer candidatos a veedor eran el del Mercado, el de la plaza de la *Seu* y el de las Torres.

³³ *Ibidem*, p. 163; Martínez 2018, pp. 490, 883.

³⁴ Sólo a partir de fuentes publicadas, entre 1314 y 1425, es posible conformar una nómina de una treintena de pintores armeros activos en la ciudad (*cf.* las compilaciones de Company, *et al.* 2005; Tolosa, Company, Aliaga 2011). No es un número muy elevado, en comparación con el de los cajeros que trabajan en la urbe en esas mismas fechas, pero sí suficientemente significativo. Noticias similares se pueden espigar para Mallorca, por ejemplo, en Llompart 1977, vol. IV, pp. 42, 46, 55, 72; Trenchs 2011, p. 371. Para Barcelona—sólo atendiendo a *Cancelleria* y *Mestre Racional*, registros especialmente pródigos, como es lógico, en encargos de armas y señales heráldicas para diversos lugares—*cf. ibidem*, pp. 353, 354-355, 360, 407, 413, 418, 420, 422, 479, 481, 550.

les entre 1376 y 1418 los pintores Domingo de la Rambla, Domingo del Port, Antoni Eixarc, Garcia Simó, Francesc Simó, Gonçal Peris y Jaume Mateu³⁵. Peris y Mateu son bien conocidos como factores de retablos. Llorens Saragosà, otro caso comparable, fue ayudante de los mayoresales de *almoïna* en 1390³⁶. El Francesc Simó de 1397-1398 puede identificarse, tal vez, con el homónimo sienés –a veces citado también como Simó Francesc– activo en Valencia entre 1398 y 1399, colaborador de Gherardo Starnina. Estos datos, tomados en conjunto, obligan a reconsiderar la hipotética falta de incardinación corporativa de esta élite de pintores. Desde luego, hay individualidades muy significativas que en principio no aparecen relacionadas con la armería (al menos, no constan ejerciendo de *consellers* o de mayoresales), como las de Pere Nicolau, Miquel Alcanyís, Marçal de Sas o Starnina, por citar nombres de la primera generación del gótico internacional, aunque en algunos casos asuman trabajos propios del ramo, algo por otra parte frecuente en ese momento³⁷. Alcanyís y Starnina son ejemplos claros de presencia fluctuante (el primero) o transitoria (el segundo) en el mercado ciudadano. La falta de relieve corporativo de Sas, en este sentido, puede explicarse hasta cierto punto atendiendo a su frágil –y aún matizable– situación laboral. Es Nicolau quien plantea más desconcierto, si bien pudiera proponerse su temprana muerte en 1408 como causa siquiera parcial de su clamorosa ausencia en los cuadros directivos del oficio y de la confraternidad³⁸.

Cuáles fueron los motivos que impulsaban habitualmente la elección de los representantes de los oficios en el *Consell* ciudadano es una cuestión difícil de determinar. Desde 1371, sólo con la excepción del intervalo 1412-1418, el método de renovación consistía en que los jurados entrantes (a partir de 1419 junto con el racional, el síndico, los juristas pensionados y ordina-

³⁵ Rambla: ocho ejercicios entre 1383 y 1407; Port: seis ejercicios entre 1386 y 1418; Eixarc: un ejercicio en 1388-1389; Garcia Simó: elegido en 1396; Francesc Simó: un ejercicio en 1397-1398; Peris: tres ejercicios entre 1376 y 1401; Mateu: asistente a varias reuniones en 1401. Cf. Company, *et al.* 2005; Tolosa, Company, Aliaga 2011.

³⁶ Company, *et al.* 2005, pp. 333-335.

³⁷ En octubre de 1406, Pere Nicolau cobra seis florines y medio del tutor de la hija de Manuel Oriola, ciudadano difunto de Valencia, “ratione pingendi clipeum sive pavesum pendentem coram sepultura deffunti de carmessi, et cum signis et armis deffunti” (Tolosa, Company, Aliaga 2011, pp. 138-139). En diciembre de 1420, Miquel Alcanyís percibe del viudo y albacea de la marquesa de Pròxita 20 florines por pintar las armas de Santa Pau en un paño de oro (*ibidem*, p. 582).

³⁸ En el medio barcelonés, las figuras de Jaume Huguet, quien entre 1478 y 1480 parece catalizar la oposición al sistema cerrado de elección de cargos de los *esteves* (Bonnassie 1975, pp. 44-45; Verrié 1947), de Antoni Dalmau, *prohom en cap* en vísperas de la reforma (*ibidem*), y de Jaume Vergós II, prohombre y obrero de dicha confraternidad en repetidas ocasiones en esa misma cronología (Molina 2006, p. 129), son ejemplos bien elocuentes de la actividad corporativa de pintores reconocidos.

rios, y el escribano) propusiesen de manera directa o indirecta a los *consellers d'oficis i mesters*³⁹. Tal vez la probidad o la buena relación con las nuevas autoridades municipales fueron factores clave en la designación. Quizás también resultó necesario arbitrar un equilibrio de fuerzas entre las profesiones que formaban parte de estructuras confederadas. De ser así en el caso de la armería, este balance más o menos trabajoso trasparentaría mejor en la *almoينا* constituida en torno a 1357. Según el título octavo de las ordenanzas de 1392, el relevo en los cargos rectores se debía hacer por cooptación, siendo uno de los cuatro mayores siempre espadero⁴⁰. Los pintores, en cualquier caso, asumieron puestos de responsabilidad en la confraternidad al menos hasta mediados del XV: Antoni Eixarc fue ayudante de mayores en 1390 junto a Saragossà, y luego mayoral en 1402; Domingo de la Rambla consta como mayoral en 1395, al igual que Domingo del Port en 1415, Jaume del Port en 1424, Bertomeu Pérez en 1432 y 1445, y Joan Esteve en 1435⁴¹. En tanto que prohombres de la corporación, es posible encontrarlos ejerciendo funciones tales como la solicitud de nuevas ordenanzas (Antoni Eixarc, junto a sus compañeros, promueve la ampliación normativa de 1402⁴²), el encargo de enseres necesarios para el culto y las exequias confraternales (Llorens Saragossà y Eixarc, en 1390, constan en la comisión de un paño bordado que debió ser magnífico⁴³), o la organización de juegos con ocasión de una entrada real (en 1395, Domingo de la Rambla, como mayoral, es retribuido por el *Consell* por los gastos que el oficio de los armeros tuvo para celebrar la venida de Juan I⁴⁴; a Domingo del Port, en calidad de lo mismo, se le pagan en 1415 varias cantidades relacionadas con el entremés *de la Roda* o *de les Edats* que festejó la visita de Fernando de Antequera⁴⁵). También, con seguridad, se identificaron en el desempeño de su cargo con el emblema de la armería, el llamado *sobrarbe del senyor rey*, una cruz patada blanca apuntada en su brazo inferior en franco

³⁹ Narbona 1995, pp. 37-38, 44-51; Iradiel 1993, p. 279.

⁴⁰ Cf. Martínez 2018, pp. 466-467.

⁴¹ Cf. *ibidem*, pp. 676 (Eixarc), 689 (Pérez); Company, *et al.* 2005 p. 391 (Rambla); Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 368 (Domingo del Port); *ibidem*, pp. 688-689 (Jaume del Port); ACV, leg. 3659, Protocolo de Jaume de Montfort, 21 de noviembre de 1435, noticia publicada por vez primera en Cerveró 1956, p. 104 (Esteve).

⁴² Martínez 2018, p. 468.

⁴³ Company, *et al.* 2005, pp. 333-335, noticia publicada por primera vez en Sanchis 1917, pp. 203-206. En las ordenanzas de 1392 (títulos XXIII, XXIV y XXV), así como en la ampliación de 1402 (título I), se contempla la necesidad de contar con paños funerarios para cubrir los cuerpos de los cofrades difuntos en sus exequias (Martínez 2018, pp. 1694-1708).

⁴⁴ Company, *et al.* 2005, p. 391. En esta entrada real, celebrada en 1392, los freneros se situaron en la honrosa parte final de la parada de los oficios, justo antes de los sastres, plateros, cutidores y pelaires (Tramoyeres 1889, pp. 104-105).

⁴⁵ Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 368.

cuartel sobre campo de azur. Era una señal prescrita por las ordenaciones de la *almoina* en cirios y bastones de andadores que todavía es observable hoy al pie de la única miniatura incluida en una compilación de capítulos y privilegios de los armeros, datada entre los siglos XV y XVI (fig. 1)⁴⁶.



Fig. 1. Capítulos y privilegios del Gremi dels Armers de la ciudad de Valencia, siglos XV-XVI (Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Ms. 136, f. 136r).

Aunque en la sombra quedan posiblemente los nombres de más pintores miembros de la corporación que no formaron parte de su cúpula directiva⁴⁷, es posible determinar el vínculo de esta clase de menestrales con la frenería a través de otro tipo de documentos, como son los relacionados con las legas testamentarias. En 1407, Bernat de Vilaur, artífice cercano a la corte ducal de Gandía, hizo herederos a los armeros en sus últimas voluntades⁴⁸. En el mismo año tam-

⁴⁶ Martínez 2018, pp. 467-468.

⁴⁷ Puede apuntarse el singular ejemplo de Ramon Calaforra, pintor de tapines que en su testamento se declara cofrade de San Martín (ACCV, Protocolos, Bertomeu Gueralt, 1.091, 21 de marzo de 1421). Por su perfil, puede tratarse de un componente de la cuota de cofrades no armeros prevista en las ordenanzas de 1392.

⁴⁸ Cerveró Gomis 1956, p. 104.

bién testó Domingo de la Rambla, quien autorizó a los mayores de la cofradía a vender la mayor parte de sus bienes e invertir lo obtenido en censales muertos, que alcanzaron un valor inicial de 29.200 sueldos cuando fueron tasados en la cabrevación de bienes de realengo de 1448⁴⁹. Las pensiones derivadas de estos censales, así como las rentas de tres inmuebles francos, se debían destinar a la dotación de un beneficio de 300 sueldos anuales en la capilla confraternal de San Martín, y a los correspondientes dobla y aniversario⁵⁰. Además, el testador dispuso reservar una pequeña cantidad a la salvación de su alma y a la retribución de los mayores por sus trabajos. Lo sobrante debía gastarse en la reparación de los inmuebles que producían las rentas, en el ornato de la capilla o en obras pías⁵¹. La figura de Rambla, profusamente documentada entre 1370 y 1408, se proyecta además como la de un *paveser* activo, hábil también en vida en la gestión de violarios y censales, y prominente miembro de la armería. Merece, por su singularidad, un breve análisis.

Desde 1370, fecha en que la Ciudad le retribuye por sus trabajos para la justa celebrativa de los esponsales del príncipe Juan con Jeanne de Valois⁵², Domingo de la Rambla asume en diversas ocasiones la factura de paveses de guerra, escudos funerarios, pendones, y paramentos festivos. En 1373, por ejemplo, los Jurados le remuneran por dorar con barras sobre cendal grana doce pendones para trompas, cornamusas y añafles. En 1395, el ciudadano Lluís de Valleriola le paga por un escudo para la sepultura de su hermano Joan, y cinco años después el Racional le entrega 133 sueldos por el dorado de cuatro paramentos para la festividad del Corpus⁵³. Con todo, Rambla parece dedicarse especialmente a la producción de paveses: en 1398, junto a Domingo del Port, confecciona cien destinados a las galeras de la armada que Valencia

⁴⁹ Martínez 2018, pp. 1713-1714. El capital inicial correspondería a 29.200 sueldos, de los que se deberían restar los 13.000 destinados a costear el beneficio, la dobla y el aniversario. De ello resulta una cifra final de 16.200 sueldos, y una renta anual de 1.720 sueldos, 6 dineros (*ibidem*, p. 194). El valor de los censales de Rambla se sitúa muy por encima del de los legados por otros dos eminentes benefactores de la *almoína*: el *seller* Jaume Cambres testa en 1401 y deja 10.360 sueldos en censales, y el espadero Pere Liminyana redacta sus últimas voluntades en 1413 y dona 18.666 sueldos por el mismo concepto.

⁵⁰ Martínez 2018, p. 889. Dan noticia de la fundación del beneficio desde antiguo numerosos autores, citados todos en Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 145. La cuantía de la dotación es comparable a la de otros beneficios confraternales instituidos en esas mismas fechas.

⁵¹ La gestión de la herencia de Rambla emerge de la documentación largo tiempo después: en 1435 los mayores de la armería pagan 120 sueldos anuales al cabildo por el aniversario previsto en el testamento del pintor (ACV, leg. 3.659, Protocolo de Jaume de Montfort, 21 de noviembre de 1435; la noticia se da a conocer en Cerveró Gomis 1956, p. 104).

⁵² AHMV, Claveria, J-10 I-4 (1370-1371), ff. 12v-13r. Rambla pinta los paramentos de los participantes y de sus caballos.

⁵³ Company, *et al.* 2005, pp. 225 (pendones), 387-388 (escudo funerario), 495 (paramentos del Corpus).

estaba preparando junto a Mallorca en respuesta al saqueo de Torreblanca; en 1401, cobra por 50 escudos franceses para el señor del valle de Xaló y por 23 para el señor de Catarroja; y en 1405, de nuevo en colaboración con Port, vende 200 paveses a los clavarios de Sagunto⁵⁴. El 3 de agosto de 1399 suscribe una *carta de afermament* para enseñar su oficio a Antoni Barchet, de catorce años, hijo de un agricultor de Polinyà⁵⁵.

La mayor parte de documentos que informan sobre Domingo de la Rambla, sin embargo, están relacionados con su actividad crediticia. Desde 1382 aparece como propietario de inmuebles y viña a censo, así como cobrando (sobre todo) y pagando (en pocas ocasiones) pensiones de censales y violarios de manera continuada hasta su muerte en 1408. Promueve *manaments executoris* y ofertas de bienes para que sus prestatarios salden deudas en repetidas ocasiones⁵⁶, recibe censos sobre varias casas en las parroquias de San Nicolás y San Pedro (en cuya demarcación estaba situada la Frenería)⁵⁷ y, entre otros cobros, percibe primero un violario anual de 150 sueldos y luego un censal de 500 de la villa de Corbera⁵⁸, así como otro censal relacionado con las deudas de Ot de Moncada, señor de la baronía de Chiva⁵⁹. Todo esto redundó en una prosperidad que resulta palpable en el inventario de sus bienes, realizado el 19 de noviembre de 1408 por sus albaceas Jaume d'Almenara –yerno– y Domingo del Port –pintor y colaborador suyo–, actuando como testigos el *seller* Nicolau Ferrer y el también pintor Joan Sarrebollada⁶⁰. Atendiendo a su trayectoria profesional y a su acomodada posición como rentista, no es de extrañar que Rambla fuese designado *conseller* por el oficio de la frenería

⁵⁴ *Ibidem*, p. 448 (galeras); Tolosa, Company, Aliaga 2011, pp. 33-34 (Xaló), 37 (Catarroja); 124 (Sagunto). A esto hay que añadir un pago de 40 florines en 1388 por la pintura de “diversos pavesos” (ACCV, Protocolos, Joan Peric, 22.848).

⁵⁵ AHMV, Gremis, perg. 999. El aprendizaje tendrá una duración de seis años, durante los cuales Rambla no ha de proveer al joven de alimento ni vestido, aunque al final del periodo, como es habitual, deberá hacerle túnica, gramalla, calzas y capuchón de paño (el precio es el acostumbrado en estos acuerdos: en torno a ocho sueldos el alna).

⁵⁶ Company, *et al.* 2005, pp. 310-311, 365-366, 435, 499, 500.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 324, 331-332, 428.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 252 (violario); Tolosa, Company, Aliaga 2011, pp. 66-67, 74, 110, 125, 164 (censal, a partir de 1403). Para una comprensión cabal del funcionamiento de este tipo de operaciones de crédito, *cf.* García 2005, pp. 186-189.

⁵⁹ Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 118 (en el regesto se transcribe “Montagut”; agradezco a Juan Vicente García Marsilla la precisión).

⁶⁰ AHMV, Gremis, perg. 746. En el documento se informa de que Rambla hizo testamento el 9 de enero de 1407 ante el notario Guillem Cardona, y que éste se publicó el 16 de noviembre de 1408. No se ha encontrado ningún registro de Cardona correspondiente a esa cronología. Por otra parte, los bienes muebles, que hubiese sido de sumo interés analizar, no aparecen en este listado del 19 de noviembre de 1408. Fueron inventariados por Antoni Peralada en 1428, y tampoco se ha podido dar con su huella (noticia dada en ACCV, Protocolos, Andreu de Puigmijà, 1898, 16 de noviembre de 1429).

en diversas ocasiones, ni que desempeñase cargos directivos en la Cofradía de San Martín repetidas veces, como se ha apuntado con anterioridad. Se le puede calificar con justicia como un prohombre de la armería valenciana en el último cuarto del Trescientos, que se condujo además como tal, y de manera elocuente, en sus últimas voluntades.

No obstante, Domingo de la Rambla no fue el único pintor notable dentro del oficio y *almoína* de armeros. Se pueden aportar otros ejemplos correspondientes a individuos que eran miembros, además, de familias de artífices vinculadas a la corporación. Los Eixarc o d'Eixarc, documentados entre 1351 y 1401, son menestrales de dos generaciones. La primera de ellas está formada por Antoni Eixarc (1353-†1401)⁶¹ y su hermano Garcia (1351-1356), citado como *seller* o *pintor de frens*, muerto tempranamente, padre de los pintores Garcia (1362-1370), Gil (1357-1369) y Joan (1370-1393). Es Antoni, tío, tutor y probablemente maestro de los anteriores, quien, como se ha visto antes, será consejero municipal en el ejercicio de 1388-1389, ayudante de mayoresales en 1390 y mayoral en 1402. Reside en la Frenería, y curiosamente, no hay huellas de su actividad profesional relacionadas con la pintura de armas. El único dato conocido es un pago en 1393 por policromar una Anunciación sobre el portal nuevo del coro de la *Seu* junto a su sobrino Joan⁶². El segundo grupo familiar, el de los Port (1390-1427), resulta sin duda de mucho más interés. Domingo del Port (1390-1416), yerno del pintor Andreu Sarrebolleda⁶³, y también padre de los pintores Jaume (1415-1427) y Vicent (1413-1423), factura escudos para los castillos de Orihuela y Benaguacil, las villas de Novaliches, Sagunto y Toro o las aldeas de Morella⁶⁴. Colaborador

⁶¹ Las fechas entre paréntesis muestran los periodos documentados. Los datos proceden de las compilaciones de Company, *et al.* 2005; Tolosa, Company, Aliaga 2011.

⁶² Company, *et al.* 2005, pp. 361, 375-376.

⁶³ Andreu Sarrebolleda era suegro de Domingo del Port (Sanchis 1914, p. 26). Los Sarrebolleda constituyeron una saga de cuatro generaciones de pintores documentados entre 1297 y 1417, conformada por Pere (1297-1306), Andreu padre (1323-†1353), Andreu hijo (1358-1397, probablemente el suegro de Port) y Joan (1398-1417). Andreu padre vende en 1328 más de un centenar de escudos con las armas de los Luna al alcaide de la Vall de Almonacid (Company, *et al.* 2005, pp. 60-61), y en varios registros otros miembros de la familia aparecen relacionados con *sellars* y con pintores de paveses. Estos indicios permiten suponer que probablemente los Sarrebolleda fueron armeros también. Se trata, por otra parte, de una excepción notable a la corta perpetuación del oficio que se detecta en familias menestrales coetáneas (*cf.* Iradiel 1994, p. 275; Yarza 1999, pp. 17-21). Como es sabido, las estrategias de consolidación profesional en el seno del artesanado pasaban además por la alianza matrimonial con oficios afines: Vicent del Port, por ejemplo, casó con la hija de un batihoja (Cerveró 1972, p. 48); Margarida, doncella hija del pintor de paveses Guillem Escoda, se comprometió con el también pintor Salvador Gallent (ACV, leg. 3661, protocolo de Pere de Montfort, 17 de septiembre de 1441).

⁶⁴ Company, *et al.* 2005, pp. 400 (Orihuela), 488 (Novaliches); Tolosa, Company, Aliaga 2011, pp. 124 (Sagunto), 253 (aldeas de Morella), 288 (Benaguacil); ACCV, Protocolos, Miquel de Camanyes, 21.235, 8 de marzo de 1410 (Toro). *Cf.* también Miquel 2008, pp. 214-217.

ocasional de Rambla, se puede localizar también junto a Pere Nicolau en 1406 cobrando por sus trabajos para la sepultura de Manuel d'Oriola⁶⁵. Fue *conseller* seis veces entre 1396 y 1418, y mayoral en 1415, así como regente del bacín de pobres de la parroquia de San Pedro⁶⁶. Su hijo Vicent, con casa en la Frenería, tiene una trayectoria profesional comparable, aunque sin proyección corporativa, tal vez por su temprana muerte⁶⁷. Hay bastantes más datos sobre el hermano, Jaume, quien vende grandes cantidades de paveses al Racional y al Baile, suscribe en 1423 un contrato de *afermament* para enseñar su oficio, y en tanto que mayoral, administra en 1424 la herencia de Rambla⁶⁸. Enfermo, dicta testamento el 19 de octubre de 1427⁶⁹, en el que se identifica como *paveser ciutada de la ciutat de Valencia*, y dispone su sepultura en el vaso familiar de la parroquia de San Pedro. Tras las mandas relativas a la salud de su alma y a la satisfacción de deudas (entre las que se cuentan la devolución de varios escudos en depósito y el pago de 264 sueldos a su *macip* Joan Gascó, en concepto de soldada, así como por *gracia e legat*), expresa su voluntad de que tras su muerte todos sus bienes, muebles e inmuebles, sean vendidos y que se inviertan las ganancias en comprar censales para sus hijos, Domingo, Pere y Damiata. El 25 de octubre se añade un codicilo en el que se especifica que en el momento del óbito se ha de llamar a la cofradía de la Virgen *axi com es acostumat a la sepultura de cascun confrare*, dato que explicita, una vez más, que la pertenencia a varias confraternidades por parte de un mismo individuo no era infrecuente. Resulta significativo, en cualquier caso, que Port escoja enterrarse como cofrade de Santa María de la *Seu* antes que de San Martín, habiendo sido mayoral suyo sólo tres años antes. El inventario de bienes del finado, fechado el 31 de octubre, y transcrito muy parcialmente hasta la fecha⁷⁰, resulta ser una fuente más valiosa de lo previsto cuando se examina por entero. En la casa de Port, situada en la parroquia de San Pedro, se consigna un importante conjunto de enseres relacionados con la práctica de

⁶⁵ Company, *et al.* 2005, pp. 138 (trabajos para la sepultura de Manuel d'Oriola; es Port quien se ocupa de encuear y enyesar la madera del clipeo que pintará Nicolau), 448 (colaboración con Port, a la que hay que sumar Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 124).

⁶⁶ Miquel 2008, p. 215. Desafortunadamente, en el Archivo de la Catedral de Valencia, donde la parroquial de San Pedro tenía su sede, apenas se conserva documentación relacionada con ella (no existe ningún libro sacramental, por ejemplo, anterior a principios del siglo XX).

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 315-317, 409-410, 427-428, 486-487.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 669, 687-688 (venta de paveses), 679 (*afermament*), 688 (mayoralía).

⁶⁹ ARV, Protocolos, Berenguer Cardona, 2534, 19 y 25 de octubre de 1427 (la referencia la da por vez primera, sin transcribir el documento, Sanchis 1914, p. 54).

⁷⁰ ARV, Protocolos, Berenguer Cardona, 2534, 31 de octubre de 1427 (transcrito parcialmente en Sanchis 1914, p. 54). Se da noticia del inventario del obrador de Bertomeu Llorens, otro pintor de armas, en Cerveró 1960, p. 241 (el autor remite a ARV, Justicia Civil, leg. 25, mano 2, f. 20, 13 de octubre de 1328, aunque no ha sido posible localizar la noticia).

su oficio, repartido de manera desigual en diferentes estancias⁷¹. Sólo en el comedor se consignan seis espadas, tres broqueles, un *basalart* o espada corta, tres ballestas, tres carcajes, cuatro adargas, seis lanzas en su lancero, un espadón, ocho viras, un árbol y dos estribos de ballesta, tres cimeras, cuatro *vagues* (tal vez cuerdas gruesas) para fabricarlas, plumas y cerdas para hacer pinceles, variados dibujos y muestras, una cuchilla de hierro para cortar *platoms* (formas circulares) de latón para paveses, pinzas de madera para coger plata y oro, cuadernillos para conservar estos metales, dos *caraces* o máscaras enyesadas, una sierra pequeña, un compás, y un tabaque o cesto de papel encolado cubierto por hoja de estaño corlada. En la habitación donde solía estar el difunto se encuentran una adarga, una espada corta, anillas y tachas para guarnecer paveses, dos varas de sayón rojas *per als majorals del ofici* (de armeros, cabría entender⁷²), cuatro tablas de poco grosor (*fulles*) de madera de higuera ya cortadas para cuatro paveses de siete palmos y medio, otras tablas serradas para tres adargas y un *taravacho*⁷³, y dos paveses de cinco palmos y medio. En la cocina se guardaban cántaros para hacer *aiguacuïta* o cola, ganchos de plegar paveses, unos moldes de madera para hacer cabezas de salvaje y dos lanzas largas sin la punta metálica; en el terrado, dos tableros de encuerar, tres pies de banco para plegar paveses, y dos plegaderas; en un habitáculo situado a mitad escalera, cuatro paveses, dos escudos redondos y dos jarras pequeñas con queso para hacer engrudo⁷⁴. En el sobrado donde dormían los *macips* había, entre otros objetos, una *sella fustenyà per a tornejar*, y en la caseta del pozo, quince paveses de diferentes medidas y condiciones. Es en la entrada, sin embargo, donde se almacena la mayor parte de la producción en curso del taller de Port: junto a cuerdas de cáñamo para guarnecer adargas, hojas de hierro para guarnecer paveses, cuchillas para raerlos, tijeras, piedras de moler colores y un molde para tabaques de papel, se registran nada menos que 37 paveses (algunos de ellos con señales ya pintadas), dieciocho adargas, siete clipeos, cuadro tarjas y dos pavesinas. En el desván de una bodega sita en la parroquia de Santa Catalina se conservaban, además, una treintena de planchas de madera también destinadas a la factura de paveses. Se trata evi-

⁷¹ Huelga aclarar que un estudio acabado del inventario debiera contemplar otros factores, como la identidad de albaceas, testigos, parientes, convivientes y clientes, o la calidad del ajuar doméstico.

⁷² Aunque en la ampliación capitular de 1402 se fija que el color del bastón de los andadores de la cofradía ha de ser azul (Martínez 2018, p. 468), en la entrada real de Juan I los freneros se presentaron de verde y carmesí (Tramoyeres 1889, p. 107).

⁷³ Escudo redondo (ACCV, Protocolos, Bertomeu Martí, 75, 1384: “Item, un taravacho, en altra manera apellat scut redo”; agradezco a Antonio Belenguer la referencia).

⁷⁴ Práctica recogida en Cennini 1988, pp. 151-152 (CXII, “De cómo se hace una cola de cal y queso”). El pintor toscano dedica otros apartados de su compilación a la fabricación de cimeras o a la pintura de gualdrapas, blasones y sobrevestas (*ibidem*, pp. 207-208).

dentamente del obrador –tal vez heredado del padre– de un pintor en activo de cierta prosperidad, que puede permitirse hacer acopio de materia prima, tener ayudantes o poseer un ajuar doméstico de calidad, y que además custodia enseres de la cofradía de armeros de notable importancia simbólica. La lista de bienes de Jaume del Port, en suma, proporciona una vista privilegiada de la actividad cotidiana de un *paveser* de vida corporativa documentada.

4. AL SERVICIO DE LA CIUDAD, EL REINO Y SUS PRÓCERES

Los pintores incardinados en la frenería se ocuparon preferentemente de la factura y decoración de armas de guerra, justa y honra fúnebre para clientes muy determinados. Habiendo desaparecido prácticamente cualquier resto material de la lucha de campo antes de la generalización de los arneses blancos, los documentos de archivo y las representaciones figurativas⁷⁵ son las principales fuentes que, fuera del registro arqueológico, permiten reconstruir el aspecto y los usos de estos objetos extintos. Acaso una de las tareas más necesarias, en este sentido, sea vincular los encargos de señales, paveses y defensas de parecida índole con la realidad política concreta⁷⁶. Se ha apuntado ya que en 1398 los cien paveses que la ciudad pagó a Domingo de la Rambla y a Domingo del Port tenían como destino las galeras que Valencia estaba fletando para responder al saqueo de Torreblanca, pero pueden proponerse otros ejemplos: en 1413, Port recibe del clavario municipal una compensación por once paveses grandes de asedio que se tomaron por la fuerza de su casa para abastecer a la hueste ciudadana que salió en apoyo del bando urgelista a la batalla de Morvedre⁷⁷; en 1419, su hijo Vicent cobra también por más de un centenar de escudos para las galeras de Bernat de Centelles, que iba como capitán en la armada del rey a Cerdeña⁷⁸. A estos casos, en los que ha sido posible explicitar la función última de las armas que se encargan, debieran sumarse muchos otros.

Respecto a los elementos de la justa que eran facturados en los talleres de los pintores *freneres* no se ha corrido mejor suerte. Con la excepción de la cimera de Martín el Humano (fig. 2)⁷⁹ –por lo demás, de evidente uso

⁷⁵ Español 2007b. Cf. inexcusablemente Riquer 1968, pp. 62-64 (escudos, primera mitad del siglo XIV), 87 (tarjas, si bien los ejemplos que cita el autor son de carácter funerario).

⁷⁶ Un ejemplo, en Llompart 1977, vol. I, p. 108.

⁷⁷ Tolosa, Company, Aliaga 2011, p. 319.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 552. López 2005, p. 253, nota 684.

⁷⁹ Cf. Riquer 1968, pp. 120-121; Montero 2007, pp. 100-101; Fallows 2020, pp. 35-37. Se podría añadir, para ámbito mallorquín, un pavés con la divisa del caballero Salvador Sureda Çafont, probablemente utilizada en su duelo con Francí de Vallseca en Nápoles, el 5 de enero

ceremonial, y de origen desconocido—, nada ha quedado que ilustre, siquiera de manera indirecta, este tipo de producción en ámbito local, aunque el reflejo de la violencia estilizada de los torneos se pueda advertir fácilmente en tablas como la del combate singular entre Heraclio y el hijo de Cosroes del retablo de la Santa Cruz, procedente del convento de Santo Domingo de la ciudad (fig. 3). Además de las imágenes⁸⁰, son la literatura y los tratados de caballería otras herramientas que ayudan a restituir el valor concreto de piezas polícrimas como escudos, sobrevestas o cimera en tanto que elementos parlantes⁸¹ que transmitieron un mensaje particular, ideado por los partícipes de la cultura caballeresca y materializado por los artífices que protagonizan este estudio.



Fig. 2. Cimera de Martín I de Aragón, principios del siglo XV (Real Armería de Madrid, D. 11).

de 1444, antes en la *Seu* de la capital balear, posteriormente en la finca de Sant Martí d'Alanzell, y hoy en una colección particular (cf. Llompart 1977, vol. II, p. 14; Quiroga 2009, pp. 45-46).

⁸⁰ Cf. Serra 2005.

⁸¹ Sirvan como muestra unos metros de *L'arnès del cavaller*: “Los beylls sobresenyals / són vera conexença, / la qual senes falensa / deu aver tot senyor” (March, *Obra Completa*, ed. Cabré, p. 217); y una *tornada* de Ausiàs March: “Plena de seny, molts hòmens són qui s vanten / que han ben vist Amor e conegut, / portans d'aquell escrits en lur escut; / no l'han sentit, e de sos fets d'espanten” (March, *Poesies*, ed. Bohigas, p. 108). Ponç de Menaguerra, en el colofón de *Lo cavaller*, titulado simbólicamente “Scola del Junyidor”, aconseja que se tenga “bella cimera, la letra de la qual, si serà ben acertada, en moltes parts escrita la done, en lo primer arremetre, a les gents que saber la declaración de les invencions naturalment desigen” (Fallows 2020, p. 111).



Fig. 3. Combate singular de Heraclio y el hijo de Cosroes, retablo de la Santa Cruz, ca. 1400 (Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. 254).

Por último, las armas de honor que se encargaban o pagaban tras el óbito de un notable (en buena lógica temporal, diferentes a las utilizadas en la ceremonia de *córrer les armes*⁸², cuando ésta tenía lugar) emergen de la documentación a través de capitulaciones y épocas con altísima frecuencia. Un ejemplo de ajuar funerario particularmente completo es el que los ejecutores testamentarios del honorable Gracià de Artés pagan a Joan Martí en 1442, compuesto por un escudo, una tarja, un pendón, una cota y una sobrevesta⁸³. A estos objetos cabría añadir, en ocasiones, un paño rico con las orlas pintadas⁸⁴. Los dos conjuntos de tarja y pavés con las armas de los Cornell y los Cervelló

⁸² Español 2007a.

⁸³ Sanchis 1914, p. 159. El número de registros similares que podrían citarse es elevado.

⁸⁴ Jaume Fillol y Berenguer Mateu en 1442 cobran diecisiete libras y once sueldos “ratione depingendo vidauras in panno aureo imperiali facto pro sepultura honorabili Petri Figuerola canonicus et precentoris dicte sedis” (ACV, leg. 3661, Protocolo de Pere de Montfort, 26 de febrero de 1442, referencia dada por primera vez en Sanchis 1914, p. 65). En las últimas voluntades de personajes pertenecientes a la nobleza o al alto clero secular se detecta de manera clara la preocupación por estas cuestiones concretas. En el testamento de Ramon Boil i Montagut, caballero enterrado en el doble sepulcro familiar de la sala capitular del convento de Santo Domingo de Valencia (tan significativo en términos de representación de las exequias), se manda que los ritos funerarios sean hechos “honorosament e complida ab ses exequies e insignies segons que de nos se pertany e de nostres predecessors es stat fer acostumat” (ACV, leg. 3557, Libro de testamentos de Joan Llopis, 7 de septiembre de 1422). En *Lo somni*, el espectro de Juan I declara: “L’ hom sovent planta arbres dels quals no espera haver fruit (...) Què et penses als que significh procreació d’infants, propagació de nom, adopció de fills, diligència de fer

(fig. 4), procedentes de sendas capillas funerarias en la iglesia inferior de la cartuja de Valldecryst y conservados en el Museo de Bellas Artes de Castellón, constituyen una rara reliquia de esta clase de enseres, imprescindible en las exequias de aparato⁸⁵.



Fig. 4. Tarja y pavés con señales de los Cornell, principios del siglo XV (Museo de Bellas Artes de Castellón, inv. 55 y 56).

Éstos son los exiguos restos materiales que han quedado del trabajo de los pintores pertenecientes al oficio de la frenería, miembros documentados o no de la *almoina dels armers*. Una visión complementaria de las labores de estos artífices podría obtenerse a partir del examen de la figura del *pintor de la ciutat*⁸⁶, si no fuera porque este cargo aparece tardíamente en la urbe (mediados del siglo XV), y estuvo habitualmente ocupado por cajeros, con la notable excepción de Jaume Fillol, el primero de la serie. No obstante, hay que

testaments, edificació de sepultures, sinó cogitar encara les coses esdevenidores après la mort?" (Metge, *Lo somni*, ed. Jordà, p. 44).

⁸⁵ Diago 1946, pp. 173-174; Riquer 1968, p. 87; Serra 2005, p. 41. En Santa Maria del Pi se localizan también tres paveses del mismo carácter (cf. Español 1992), así como en el Museo Capitular de la catedral de Mallorca (Llompert 1977, vol. II, p. 14; actualmente dispuestos en la parte alta de uno de los muros de la Sala Capitular).

⁸⁶ Estudiada con detenimiento en Tortosa y Barcelona por Vidal 2011, 2017. Para Valencia, cf. Miquel 2008, pp. 77-78.

consignar que con anterioridad a 1450 se registra habitualmente al servicio de la corporación municipal a varios freneros. Entre ellos, cabría destacar al también identificado como *penoner* o *perpunter* Vicent Çæera, integrante de una familia de operarios dedicados al mismo mester.

5. CONCLUSIONES

La adscripción de una parte significativa de los pintores que operaban en Valencia entre el Trescientos y el Cuatrocientos al oficio de los freneros es un hecho claro, según puede deducirse de las fuentes utilizadas. Como se ha argumentado, hacia 1460-1470 parece darse un viraje corporativo en pro de la carpintería, explicable a partir de la lectura de documentación ordenancista y del análisis de registros de archivo. Hasta esas fechas, menestrales como Domingo de la Rambla o Domingo del Port asumieron puestos de representación en el consejo ciudadano en nombre de la frenería, o ejercieron cargos directivos en la Cofradía de San Martín. Pintores de retablos bien conocidos por la historiografía antes aparecen, entre fines del siglo XIV y mediados del siglo XV, incardinados en la armería que como miembros del *ofici de caxers*, tal vez por la naturaleza misma de las labores que asumían de manera preferente. Sin perder de vista el amplio arraigo del trabajo no corporado en Valencia en estas mismas fechas, en las líneas precedentes quedaría expuesta la evolución del oficio de la pintura en términos de organización asociativa.

Para obtener una imagen acabada de todo lo anterior, sin embargo, sería conveniente proseguir con un estudio monográfico sobre los pintores cajeros parangonable a éste que ahora concluye⁸⁷. Igualmente resultaría necesaria, en este mismo sentido, una indagación sobre la práctica más o menos libre de la iluminación de manuscritos y la decoración figurativa de cortinas (esta última ocupación preferente, al parecer, de algunos judíos conversos antes y después del pogromo de 1391). Con todo, es posible apreciar de nuevo con claridad que las artes del color en la Baja Edad Media rebasaron ampliamente el marco de la tabla y la página, alcanzando lugares y objetos que sólo pueden reconstruirse de manera muy parcial. En consecuencia, los artífices hábiles en el empleo de la policromía estuvieron integrados, con frecuencia, en corporaciones y confraternidades diversas sin que ello supusiese conflicto alguno en su identificación como pintores, ni mengua en la valoración de su trabajo.

⁸⁷ Ya iniciado en publicaciones como las de Izquierdo 2010, 2011, 2012.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bonnassie, Pierre (1975), *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelona, CSIC (Anejos del Anuario de Estudios Medievales; 8).
- Cabestany i Fort, Joan F. (1990), *Confraries i gremis a Barcelona: segles XIII a XVI*, "Finestrelles" 2, pp. 141-145.
- Castillo Sanz, Jaume; Martínez Sanmartín, Luis P. (1999), *Els gremis medievals en les fonts oficials: el fons de la Governació del regne de València en temps d'Alfons el Magnànim (1417-1458)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Cennini, Cennino (1988), *El libro del arte*, Madrid, Akal.
- Cerveró Gomis, Luis (1956), *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, "Archivo de Arte Valenciano" 27, pp. 96-121.
- Cerveró Gomis, Luis (1960), *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, "Anales del Centro de Cultura Valenciana" 45, pp. 226-257.
- Cerveró Gomis, Luis (1963), *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, "Anales del Centro de Cultura Valenciana" 48, pp. 63-156.
- Cerveró Gomis, Luis (1965), *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, "Archivo de Arte Valenciano" 36, pp. 22-26.
- Cerveró Gomis, Luis (1966), *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, "Archivo de Arte Valenciano" 37, pp. 19-30.
- Cerveró Gomis, Luis (1972), *Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice*, "Archivo de Arte Valenciano" 43, pp. 44-57.
- Company, Ximo; Aliaga, Joan; Tolosa, Lluïsa; Framis, Maite (2005), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*, Valencia, Universitat de València.
- Diago, Francisco (1946), *Apuntamientos recogidos para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II*, vol. II, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana.
- Domenge i Mesquida, Joan (1991), *Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)*, en Barceló i Crespí, Maria (ed.), *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI)*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics - Conselleria de Cultura, Educació i Esports, pp. 381-398.
- Español Bertran, Francesca (1992), *Pavés*, en *Catalunya medieval*, Barcelona, Lunwerg - Generalitat de Catalunya, pp. 280-281.
- Español Bertran, Francesca (2007a), *El córrer les armes. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas*, "Anuario de Estudios Medievales" 37/1, pp. 867-905.

- Español Bertran, Francesca (2007b), *La guerra dibujada. Pintura histórica en la iconografía medieval peninsular*, en Iglesia Duarte, José I. de la (coord.), *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 435-479.
- Falomir Faus, Miguel (1994), *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Falomir Faus, Miguel (1996), *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Fallows, Noel (2020), *Armas y armaduras de la Justa Real en la Baja Edad Media. Lo Cavaller (Valencia, 1493), de Mosén Ponç de Menaguer*, Valencia, Universitat de València.
- García Marsilla, Juan V. (2002), *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*, Valencia, Universitat de València.
- Gudiol i Cunill, Josep (1924), *Els trescentistes*, Barcelona, S. Babra.
- Ibarra y Folgado, José M.^a (1919), *Los gremios del metal en Valencia. Contribución de los archivos valencianos para un estudio sobre la vida corporativa de los artífices del metal, en Valencia, en los siglos XIII al XVIII*, Valencia, La voz valenciana.
- Iradiel Murugarren, Paulino (1993), *Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia, en Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval. XIX Semana de Estudios Medievales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 253-284.
- Izquierdo Aranda, Teresa (2010), *L'ofici i almoina dels fusters de la València medieval*, en Serra Desfilis, Amadeo (coord.), *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, Valencia, Universitat de València, pp. 377-414.
- Izquierdo Aranda, Teresa (2011), *El fuster; definició d'un ofici en la València medieval*, Valencia, Universitat de València (tesis doctoral).
- Izquierdo Aranda, Teresa (2012), *Lligams entre pintors i fusters: la pintura sota l'òrbita de la fusteria*, "Archivo de Arte Valenciano" 93, pp. 27-40.
- López Rodríguez, Carlos (2005), *Nobleza y poder político en el Reino de Valencia (1416-1446)*, Valencia, Universitat de València.
- Llanes i Domingo, Carme (2011), *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, Valencia, Universitat de València (tesis doctoral).
- Llanes i Domingo, Carme (2012), *Joan Moreno, bordador, dibujante, y pintor. La complejidad del oficio de pintor a principios del siglo XV en Valencia*, en Barral Rivadulla, M.^a Dolores; Fernández Castiñeiras, Enrique; Fernández Rodríguez, Begoña; Monterroso Montero, Juan

- M. (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 2392-2404.
- Llompart, Gabriel (1977), *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll.
- March, Ausiàs, *Poesies*, ed. de Pere Bohigas, Barcelona, Barcino, 2000.
- March, Pere, *Obra Completa*, ed. de Lluís Cabré, Barcelona, Barcino, 1993.
- Martínez Vinat, Juan (2018), *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*, Valencia, Universitat de València (tesis doctoral).
- Metge, Bernat, *Lo somni*, ed. de Marta Jordà, Barcelona, Edicions 62, 1980.
- Miquel Juan, Matilde (2008), *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universitat de València.
- Molina i Figueras, Joan (1996), *La participació dels pintors catalans en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona*, en Massip, Francesc (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 173-180.
- Molina i Figueras, Joan (2006), *Al voltant de Jaume Huguet*, en Pladevall i Font, Antoni (dir.); Sureda i Pons, Joan (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III: darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 122-146.
- Montero Tortajada, Encarna (2015), *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Montero Tortajada, Encarna (2017), *Noticias sobre la escultura en papel en Valencia y en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media*, en Román Garrido, Rosa M.^a (coord.), *Escultura ligera*, Valencia, Ajuntament de València, pp. 99-108.
- Narbona Vizcaíno, Rafael (1995), *Valencia, municipio medieval: poder político y luchas ciudadanas (1239-1418)*, Valencia, Ajuntament de València.
- Navarro Espinach, Germán (2015), *Corporaciones de oficios y desarrollo económico en la Corona de Aragón, 1350-1550*, "AREAS. Revista Internacional de Ciencias Sociales" 34, pp. 21-31.
- Pérez García, Pablo (2020), *La doble Germanía de los pintores valencianos (1520-1521)*, en Alabrús Iglesias, Rosa M.^a; Betrán Moya, José L.; Burgos Rincón, Francisco J.; Hernández, Bernat; Moreno, Doris; Peña Díaz, Manuel (coords.), *Pasados y presente. Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 501-508.

- Quiroga Conrado, Magdalena de (2009), *La emblemática caballeresca en la Mallorca del Renacimiento (siglos XV-XVI): las cimera y las divisas*, “Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d’Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics” 19, pp. 29-96.
- Riquer, Martí de (1968), *L’arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel.
- Sanchis Sivera, José (1914), *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, L’Avenç.
- Sanchis Sivera, José (1917), *El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV*, “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos” 36, pp. 200-223.
- Serra Desfilis, Amadeo (2005), *L’espill trencat. Les imatges del cavaller: del Tirant al Quixot*, en Serra Desfilis, Amadeo; Piqueras, Norberto; Sivera Turó, Josep L.; Beltrán Llavador, Rafael (coords.), *Del Tirant al Quixot. La imatge del cavaller*, Valencia, Universitat de València, pp. 19-52.
- Shiner, Larry (2004), *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- Sosson, Jean-Pierre (1970), *Une approche des structures économiques d’un métier d’art: la corporation des Peintres et Selliers de Bruges (XV^e-XVI^e siècles)*, “Revue des Archéologues et Historiens d’Art de Louvain” 3, pp. 91-100.
- Tintó i Sala, Margarida (1978), *Els gremis a la Barcelona medieval*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Tolosa, Lluïsa; Company, Ximo; Aliaga, Joan (2011), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*, Valencia, Universitat de València.
- Tramoyeres Blasco, Luis (1889), *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*, Valencia, Imprenta Domenech.
- Tramoyeres Blasco, Luis (1912), *Un colegio de pintores en Valencia*, Madrid, Victoriano Suárez.
- Trenchs Òdena, Josep (2011), *Documents de cancelleria i de mestre racional sobre la cultura catalana medieval*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans.
- Verrié, Frederic-Pau (1947), *Cuestiones sobre el régimen electoral en el gremio de freneros*, en *Barcelona divulgación histórica. Textos radiados desde la emisora de Radio Barcelona*, vol. IV, Barcelona, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, pp. 71-76.
- Vidal Franquet, Jacobo (2011), *El pintor de la ciutat (Tortosa, segles XIV-XV)*, Valls, Cossetània Edicions.
- Vidal Franquet, Jacobo (2017), *Brandons, llibres, entremesos, i altres arreus (la creació del càrrec de pintor de la ciutat a Barcelona i Tortosa*

- i les seves funcions*), en Freixa, Mireia (dir.), *Art i memòria. XVII Congrés Nacional d'Història del Art*, Barcelona, Atrio - Universitat de Barcelona - Comité Español de Historia del Arte, pp. 1718-1731.
- Wackernagel, Martin (1997), *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado*, Madrid, Akal.
- Yarza Luaces, Joaquín (1983-1985), *Artista-artesano en el gótico catalán*, "Lambard. Estudis d'Art Medieval" 3, pp. 129-169.
- Yarza Luaces, Joaquín (1985), *El pintor en Cataluña hacia 1400*, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar" 20, pp. 31-58.
- Yarza Luaces, Joaquín (1999), *Artista-artesano en la Edad Media Hispana*, en Yarza, Joaquín; Fité, Francesc (eds.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lérida, Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 7-58.

Fecha de recepción del artículo: abril 2021

Fecha de aceptación y versión final: noviembre 2021

