

Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditori de la Catedral de València

Aurora I. Rubio Mifsud

Conservadora-Restauradora

Antònia Zalbidea Muñoz

Departament de Conservació i Restauració, UPV

RESUM

Aquest estudi és en part fruit de la recerca desenvolupada en la Tesi Doctoral “La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació” per Aurora Rubio Mifsud, sota la direcció de la Dra. M^a Antònia Zalbidea Muñoz. Els resultats d’algunes d’aquestes investigacions s’integren ara al projecte de recerca: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval, 1187-1388: artistas, objetos y modelos –MAGISTRI MEDITERRANEI (MICINN-HAR2015-63883-P)*.

Aquest article recull la investigació sobre les tècniques de execució pictòrica utilitzades en el reconditori de la Catedral de València, centrant-se especialment en el ús de models i patrons utilitzats juntament amb les seues pràctiques i tècniques per transportar o traspasar el dibuix al mur. Incorporant informació als estudis sobre la mobilitat dels artistes i els seus tallers, i la difusió dels dissenys medievals no sols en la pintura mural, sinó també en altres arts i suports dels inicis del gòtic a les terres meridionals de la Corona d’Aragó.

Paraules clau: pintura mural, gòtic lineal, Catedral de València, reconditori.

ABSTRACT

*This study is partly the result of the research developed in her Doctoral Thesis “La pintura mural gòtica lineal a territori valencià. Statu Quo del corpus conegut. Estudi i anàlisi per a la seua conservació” by Aurora Rubio Mifsud, under the PhD. Supervisor M^a Antònia Zalbidea Muñoz. The results of some of these researches are integrated now into the research project: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo mediaeval, 1187-1388: artistas, objetos y modelos –MAGISTRI MEDITERRANEI (MICINN-HAR2015-63883-P)*.*

This article collects the research on the technical of pictorial execution used in the reconditori of the Cathedral of Valencia. Focused especially on the use of models and patterns and the practices and techniques to transport and transpass the designs onto the wall. Adding information to the studies about the mobility of the artists, their ateliers, and the medieval designs, not only on mural paintings, but also in other arts and materials at the inicial gothic period on the meridional lands of the Aragon Crown.

Keywords: mural painting, linear gothic, cathedral of Valencia, reconditori.

OBJECTIU

L'objectiu principal d'aquest estudi és confirmar l'ús de models i patrons utilitzats per a la realització de les pintures del reconditori de la catedral de València.

Estudiar, en una obra de forma particular i concreta, aquesta pràctica comuna i molt estesa entre els segles XII-XIV. El repte, és determinar la forma d'actuació que es va dur a terme en el reconditori encara que no queden testimonis físics dels patrons i models utilitzats, dels dibuixos sobre paper o pergamí, tot i que si en queden les seues empremtes i testimonis sobre el mur.

L'interès pel coneixement de les tècniques emprades en la producció artística medieval, l'ús dels models i la relació entre original i còpia, ha generat gran consideració en diferents àrees d'estudi.

L'obra d'art és sempre el producte d'un procés de treball que ve marcat per el moment i lloc on es desenvolupa, per les tècniques i tradicions assimilades per l'artista, fins i tot pel taller on realitza la seua activitat artística. L'escassetat d'exemples que han arribat als nostres dies tant dels dibuixos previs com dels preparatoris utilitzats durant el procés artístic (Scheller, 1995, pp. 10-11; Espanyol Bertran, 1997; Montero, 2013, p. 211, entre altres), ha generat moltes teories, però

és palesa la possibilitat que realment, els patrons i models, varen existir com a un fet usual i generalitzat. El fet que no haja sobreviscut el dibuix preparatori en el procés d'execució pictòric, pot deure's -entre altres teories (Scheller, 1995, p. 2)- a que per la seua natura s'haja deteriorat, o perdut durant el procés pictòric, i que no es considerés una obra que valia la pena conservar a llarg termini. Un altre factor que pot haver influenciat en la conservació dels patrons utilitzats com a models en un taller a llarg termini, pot ser el canvi de l'estilisme i en les formes pictòriques.

Sols resten els que ens ha arribat, els coneguts com dibuixos que es troben arreplegats en els anomenats "llibres de models" que segons Schlosser (1981, p. 96-99), són el leitmotiv de la transmissió artística en la edat mitjana. Però no són l'única forma de transmissió del coneixement i tampoc l'única evidència d'aquest. Ja que s'han documentat gran part de les ferramentes utilitzades així com altres eines¹ (Leturque, 2017, pp. 149-165), en teoria menys rellevants, que donen informació molt valuosa dels processos que intentem reconstruir. Un altre material molt interessant que ja fa temps és fruit d'estudi, són els inventaris dels tallers, en els quals es citen sovint aquests *papers amb dibuixos* o "mostres" (Serra, 2010, p. 18; Montero, 2013; entre altres)

En aquest estudi s'evidencia l'existència i utilització de patrons i models al procés creatiu i pictòric del reconditori, tot i que no s'han conservat els dissenys i patrons, físicament queda l'empremta de la seua existència sobre la pintura, aquesta informació és especialment valuosa, i és aquella que interpretem en aquest article.

LA CATEDRAL DE VALÈNCIA I EL RECONDITORI

El reconditori o cambra secreta de la Catedral Metropolitana de València (Fig. 1) es troba

¹ LETURQUE, A. "La réalisation d'un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire" en: CASTIÑEIRAS, M. Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus. El Egido, Andalucía, Ed. Circulo Rojo, 2017. 149-165. Parla sobre plantilles, modes d'execució i utensilis...



Fig. 1.- Pintures murals de la Cambra Secreta de la sagristia de la Catedral de València.

a la part de construcció més antiga del temple iniciada el 1262 (Olmos, 1946, p. 71). Aquesta cambra està molt a prop de la porta del Palau, portada pètria que presenta paral·lelismes amb la Portada dels Fillols de la Catedral de Lleida i també amb la de l'església de Sant Miquel de Foces, a Osca (Fraile, 2010, pp. 16-17).

Tota la Catedral és el producte de contínues modificacions fetes al llarg de la història, on s'han anat incloent nous elements estructurals i decoratius (Sanchis Sivera, 1990), mentre que el reconditori, també conegut com la cambra secreta, segellada durant llarg temps, s'ha conservat molt semblant al seu aspecte original.

Aquesta cambra està localitzada en alt, en una espècie d'entresòl al mur oest de l'entrada de la sagristia, on antigament s'accedia amb una escala de mà. La cambra secreta és menuda i senzilla, té planta rectangular de més de 2,5 m d'ample i 4 m d'alçada, amb volta de creueria de nervadura simple; comunica per una finestra amb la girola de l'interior de la catedral (avui coberta rere un llenç de grans dimensions). Durant molts anys, aquesta cambra es va ocultar tapiant el seu accés; es va descobrir al segle XX (Gudiol, 1980, p. 199), després que l'incendi del 21 de juliol de 1936² sofert a la catedral cremara un enteixinat de la sagristia, deixant a la vista la finestra-porta del reconditori que estava tapiada. Tota la fàbrica de carreus conserva els perfilats originals de les juntes fetes amb pigment negre sobre el morter que rebleix els carreus (és l'únic lloc a la catedral on encara la decoració de carreus es troba completa).

Les valuoses pintures murals que ens ocupen estan localitzades sobre el mur est, amb una extensió de quasi 5 m², executades sobre el suport de carreus ja decorats amb els perfilats. Es creu que la intenció d'aquestes pintures era la de custodiar i venerar, de forma adient a la seua categoria, a l'intern del seu reliquiari una espina de la corona d'espines de Jesucrist que el rei Sant Lluís de França³ va donar com a obsequi, el març de 1256, a la ciutat de València.⁴

No es tenen referències sobre l'autor de les pintures, i tampoc de la data d'execució, però existeixen referents paleogràfics a altres llocs de la Catedral (Rubio i Zalbidea, 2017). També existeixen altres referents, i a més, les dates que es disposen sobre la construcció del edifici i

donació de la corona d'espines (Perrot, 2007, p. 51-53). Totes aquestes, són dades, que delimiten el període d'execució de les pintures, tot i que aquesta qüestió es troba encara a hores d'ara en procés de recerca. Com s'ha comentat, es sap que, la relíquia arriba a la València el 1256 i no és fins el 1262 que comença la construcció de la Catedral;⁵ per tant, la pintura mural de la cambra secreta s'executa posteriorment a l'arribada de l'espina i al citat perfilat de carreus, que serà la primera decoració sobre el suport murer.

Per altra banda, per les comparacions estilístiques amb obres de l'entorn del monarca Alfons Xé "*el savi*" i l'estilisme de l'art francès, 1280 podria ser una data *post quem*; i 1330 podria ser *ante quem*, per la confrontació amb les pintures de característiques semblants com són les existents a l'església de Santa Maria de Liesa, a Osca, (ca. 1300) i el retaule de Sant Pere, Brussel·les, (c. 1330). Així es pot restringir el moment de la realització de les pintures del reconditori al període entre 1280-1330.

Es més, en aquest estudi es troba que el patró utilitzat per a fer la cara de Jesucrist del reconditori, i la cara de Sant Joan Baptista, de la taula de la col·lecció particular citada per Gudiol (1980, p. 199) poden estar fetes amb el mateix patró degut a les seues similituds i coincidències (Fig. 2). El rostre del jueu que fustiga a Crist en el reconditori, te semblança i una similitud impressionant amb un dels personatges que està a la dreta de Sant Joan Baptista, probablement aquesta cara siga model i patró en la execució pictòrica del retaule de la col·lecció particular (Fig. 2).

És interessant que en el retaule de la

2 En aquell incendi el reconditori que presenta una obertura a la volta inferior va operar com ho fa l'eixida de fums d'una llar, el sutge es va dipositar sobre les pintures del reconditori, al temps que el calor alterava els pigments, obscurint-los irreversiblement. Per a més informació veure: Rubio, 2015, p. 95.

3 Segons Perrot (2007, p. 51-53) la relíquia va ser adquirida pel Rei en 1238 a través de Baldoví II de Constantinoble i dipositat finalment a la Saint-Chapelle de París el 1248.

4 Per més informació veure: Olmos, 1946. E. Olmos recull aquesta informació i la descriu a la p. 72: «... queriendo decorar nuestra Catedral con un delicado joyel, envió a la misma con una carta suya y que todavía se guarda, fechada en París en el mes de marzo de 1256 una espina de la Corona de nuestro Señor, primera reliquia venerada en esta Santa Iglesia. Doña Constanza, Emperatriz de Grecia, falleció en nuestra ciudad en 1269».

5 Aquesta teoria es deuria estudiar amb profunditat donat que si la catedral va començar a ser construïda al 1262 i la espina que devia de ser acollida en el reliquiari arribà en 1256, durant prou temps la espina es degué de custodiar i venerar en un altre lloc, i per tant es lícit preguntar-se si arribà al seu reliquiari?



Fig. 2.- Comparació dels patrons utilitzats en la Cambra Secreta de la sagristia de la Catedral de València i en la taula de Sant Joan Baptista, de col·lecció particular citada per Gudiol (1980, p. 199).

col·lecció particular de Sant Joan Baptista,⁶ hi ha un personatge (a la esquerra de Jesucrist) que mostra gran similitud amb un soldat de la pintura de Sant Domènec de Puigcerdà que Gudiol (1955, p. 26) referència i data entre 1262 i 1369.⁷ Probablement aquesta pintura ha agafat com a model (però no com a patró) una de les cares que trobem en la taula de la col·lecció particular de Sant Joan Baptista. És a dir, trobem que en aquest cas la pintura de València podria haver inspirat i ha seguit model de la pintura de Puigcerdà. (Fig. 3).

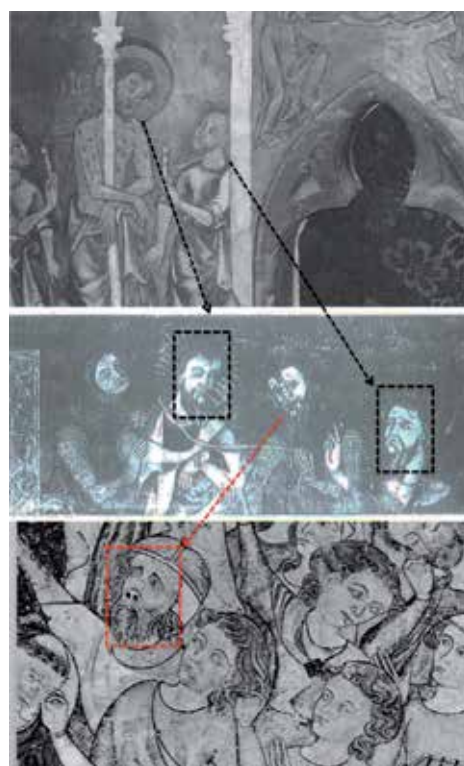


Fig. 3.- Comparació dels patrons utilitzats en la Cambra Secreta de la sagristia de la Catedral de València i en la taula de Sant Joan Baptista, de col·lecció particular citada per Gudiol (1980, p. 199), les pintures de San Domènec de Puigcerdà.

No s'havia abans reparat anteriorment en aquestes coincidències, probablement per les males condicions de conservació del reconditori que impedié apreciar correctament la fisonomia de les figures.

Les pintures de la catedral, es divideix en dos zones ben diferenciades estilística i narrativament. A la part superior les escenes figuratives narrades a les sagrades escriptures i, a la inferior la decorativa, un cortinatge que cobreix la superfície del mur. Sobre aquest cortinatge es poden veure els canvis cromàtics que ha patit

6 (Gudiol, 1980, p. 199), data la pintura com a retaula d'una col·lecció particular: «... ejecutadas hacia 1300, pertenecen claramente al grupo gótico lineal sin influencia alguna del arte italiano. Es difícil precisar el origen del autor, ya que contamos con material escaso y sin ningún género de documentación, pero puede afirmarse que su estilo se aproxima al de ciertas pinturas murales conservadas en Cataluña».

7 Cid Priego, p. 34: «...las pinturas de Puigcerdà son indudablemente góticas y de la primera mitad del s XIV [...] però no es fácil la inclusión absoluta en el francogótico o en el italogótico» p. 34: «...»Por esto suponemos que las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdà podrían fecharse hacia 1340-60 ...»

tot el conjunt degut a l'anomenat incendi que va tindre lloc a la catedral durant la guerra civil espanyola. Malauradament tots els pigments han sofert un canvi de color degut a aquest incendi, obscurint-se de forma irreversible, tots excepte una zona taronja del cortinatge, que en aquell moment es trobava coberta per escombraries que van protegir els materials pictòrics de les altes temperatures, i del fum.

Tot el conjunt de la cambra del reconditori, paraments petris i pintura, varen ser restaurats de 2008 a 2010, per tècnics de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració (Ivc+r).⁸

ANÀLISI ESTILÍSTICA I FORMAL

La pintura del reconditori representa dos episodis de la Passió de Crist narrats a les sagrades escriptures, i al centre una exaltació de la corona d'espines. L'espai de les pintures es divideix en 3 escenes diferents. Aquestes escenes es separen per bandes grogues perfilades en negre, que generen una arquitectura fingida d'arcs trilobulats com si es tractàs de la maçoneria d'un retaule de fusta.

L'escena central està creada sobre la fornícula, que ha estat oberta a l'intern del mur. En aquesta escena es representen dos àngels enfrontats que sostenen una corona d'espines. A la part de dalt de la corona, apareix, des d'un núvol, la mà divina de Déu Pare beneint la representació de la relíquia. Aquesta escena es desenvolupa sobre un fons blau amb estels de vuit puntes, fons que existeix a la resta de totes les escenes figuratives. Sota la pintura, a la part central els elements metàl·lics que es conserven als marges de la fornícula indiquen l'antiga existència de portes ara perdudes que tancarien el reliquiari. Aquesta fornícula està decorada a l'interior de igual manera que el fons de base de les escenes.⁹

A l'esquerre de la escena central, es troba

l'escena de *la flagel·lació de Crist*, on la columna a la qual està nugat forma part de la arquitectura de l'escena. Es veuen dos botxins que flagellen Crist amb fuets de tres cordes. La figura de Crist presenta ferides per tot el cos, i manté una posició on treu un peu en primer terme, avançant-lo més enllà del marc inferior de l'escena, intentant trencar l'espai arquitectònic i generant profunditat. Aquesta intencionalitat que genera la figura de Jesucrist, és un símbol de modernitat expressada per part del pintor, que intenta generar moviment envaint el cortinatge amb el peu de la figura protagonista de la escena.¹⁰

L'escena de la dreta representa *Crist davant Pilats*, vestit de porpra, coronat d'espines, amb una canya a la mà dreta. Està dempeus davant el Sanedrí, Annàs i Caifàs, i al darrere Ponç Pilat qui ricament abillat, seu davant una arquitectura on s'obre una porta que deixa veure estels i el nom de Pilats (a les escenes laterals els personatges estan identificats amb el seu nom. Crist en aquesta representació és increpat pels jueus com diu la inscripció que apareix al fons *Asa Rex Iudeorum* (Rubio, 2015, p. 102).

Les escenes laterals, de la *flagel·lació de Crist* i *Crist davant Pilats* s'entremen emmarcades, com ja s'ha apuntat, dins una arquitectura trilobulada que està orlada amb cresteries, rosasses, i amb gablets als laterals. A la part superior es rematen amb representacions d'arquitectures de carreu, on es distingeixen edificis amb merlets, finestres, etc.; aquestes arquitectures presenten algunes contrarietats en l'execució de la perspectiva, però s'aprecia que el pintor intenta evolucionar ja que les representacions arquitectòniques són distintes segons l'escena. A l'escena en que es representa Crist nugat a la columna, a l'espai entre els dos arcs trilobulats¹¹ hi ha una rosassa (de traça flamígera), i a la part superior dos edificis simètrics, al mode que presenten les escenes de les Cantigues de

⁸ Per més informació sobre la restauració, consultar: Pérez, 2011.

⁹ Però l'acabat és diferent, menys treballat. Consultar: Rubio, 2015, pp. 297-299.

¹⁰ Aquest recurs estilístic es utilitza per el pintor en la escena de la "vinyeta" de la dreta, també en la figura de Jesucrist. Aquest recurs també s'ha utilitzat a les pintures de Santa Maria del Monte, a Liesa, Ossa.

Santa Maria d'Alfons Xè "*el savi*". A l'escena de Crist davant Pilats l'arc trilobulat es recolza sobre dos arquitectures laterals. L'arquitectura de l'esquerra representa una torre amb merlets, i una lògia d'arcs de mig punt al pis superior, tot recolzat sobre un altre arc de mig punt que emmarca el personatge de Caifàs i el grup de jueus. Per altra banda, l'arquitectura de la part de la dreta, presenta una torre i arquitectures adossades, amb un remat semblant a l'anteriorment descrit, sobre un arc ogival. Aquest arc ogival emmarca la porta que mig oberta deixa veure el fons estrellat i l'escriptura amb el nom de Pilats.

Les figures són estilitzades, la més gran, la de Crist, té unes dimensions de 90 cm d'alçada, mentre que els personatges secundaris fan entre 42 i 78 cm. Presenten trets característics com són les mans dels qui assenyalen amb el dit índex més llarg del normal; quasi tots els rostres són bifis, amb els trets dissimulats per les barbes; els nassos són rectes o amb gepa òssia, depenent si són bons o dolents; els ulls són grans, ametllats i oberts als extrems exteriors; les orelles presenten un disseny molt senzill, i els cabells majoritàriament ondulats repeteixen model de pentinat en quasi tots els personatges, amb formes d'ones a la caiguda, i el serrall que pot ser llis o amb tres cargols. Als àngels el model de pentinat varia amb cabells també ondulats però curts, i els botxins amb poc pèl llis. També varia la indumentària; al cap porten elements distintius de cada personatge, com són barrets, turbants o els nimbus. Aquests accessoris són afegits per el pintor per generar diferències entre els rostres dels personatges, que com veurem s'han dibuixat amb 3 patrons de cares modificades subtilment.

Com a referents de models i estil del ele-

ments citats s'han localitzat entre d'altres els exemples d'obres de pintura mural i policromies sobre taula que comparteixen nombrosos trets amb la policromia del reconditori. Aquests exemples es troben a conjunts de l'antiga Corona d'Aragó: Per a la construcció del cortinatge; el de Pia Almoïna de Lleida¹² a la catedral vella de Lleida (Gudiol, 1955, p. 23; Fernández Somoza, 2003, p. 119), al retaule de Sant Miquel del Mestre de Soriguerola conservat al MNAC, (Gudiol, 1950, p. 177; Melero 1997, p. 26; Rubio i Zalbidea, 2017, p. 198) i la taula de San Domènec de Guzmán -també conservada al MNAC.

Pel que fa a les figures, trobem altres referents en altres pintures, com l'esmentada pintura mural de l'església de Santa Maria del Monte a Liesa -Osca- (Gudiol, 1955, p. 208; Rubio i Zalbidea, 2017, p. 197), on en la escena del martiri de Sant Vicent, el Sant està nugat a la columna de forma molt semblant a com està Crist a la representació de en el reconditori. Tot i que la representació del reconditori és més dinàmica, anatòmicament més completa i estilísticament més evolucionada, comparteix amb la pintura d'Osca el fons blau amb el mateix aspecte pel que fa a l'execució matèrica, les grafies dels noms, a més dels trets facials ulls, nassos, així com els elements capil·lars.

Altres models semblants a les pintures del reconditori, són els de l'església de Sant Joan a Daroca (Gudiol, 1955, p. 222; Rubio, 2015, p. 94), on la semblança entre un dels personatges i la figura de Pilats (del reconditori) no es mera casualitat. Encara que molt perdudes i sense restaurar, a les pintures de l'església de Sant Joan a Daroca es localitzen també trets formals afins al reconditori, com són els marcs polilobulats que rematen amb arquitectures i rosasses.

¹¹ L'absis de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València, construït en la segona meitat del segle XIII, disposa d'aquest tipus de arcs. En la capella situada als peus d'aquest temple es voltegen creueries amb diagonals que parteixen de mènsules del tipus trilobulat, tan a l'ús en els claustres gòtics valencians del segle XV, probablement indicatiu de l'existència d'un claustre en aquest recinte que va ser juxtaposat parcialment amb la planta de l'església. Per més informació veure: Navarro Fajardo, Juan Carlos 2014, p. 60.

¹² Fernández Somoza (2003, p. 87-126), estudia aquestes pintures murals arrencades, on s'identifiquen diversos conjunts amb cronologies distintes des del s. XIV fins la primera meitat del s. XVI. Les més antigues s'adscriuen al primer gòtic i estan datades al voltant de 1330.

També trets narratius, com el peu de Crist que sobreïx del espai arquitectònic generant moviment amb la intenció de trencar l'espai.

Per altra banda, altres trets formals es troben com a referents al retaule de San Pere, del Musée Royal d'Art de Brussel·les (Melero, 1997, p. 25-38).¹³ De les varies mans que s'observen com "executores", la més meticulosa és la que podria relacionar-se amb les pintures del reconditori. S'hi troben paral·lelismes en l'estilisme i execució de la pintura en les figures allargades i estilitzades amb els rostres barbuts i bífis, a l'element de la mà divina, apareguent des d'un núvol de franges concèntriques i ondulades de color.

Fora de la Corona d'Aragó s'hi troben una gran quantitat de conjunts entre els quals destaquen les similituds en decoracions estelades del fons amb les restes que queden a les pintures de l'església de San Pedro del Olmo a Zamora (Fernández Somoza, 2003, p. 87-126), o les pintures de la Capella de Sant Martí a la Catedral de Salamanca, per a la realització de les decoracions dels arcs, encara que tots dos exemples presenten un estilisme un poc més arcaic (Gutiérrez Baños, 2005, II, p. 143-153).¹⁴

EXECUCIÓ PICTORICA

La tècnica d'execució de les pintures murals del reconditori, és molt semblant a la tècnica emprada en una pintura sobre fusta (Pérez García et al., 2011, p. 60). Es un tremp de cola i oli,

sobre una capa de preparació base de carbonat de calci i blanc de plom aglutinat amb oli de llinosa. Aquesta preparació va ser aplicada sobre un arrebossat compost d'una barreja de sulfat i carbonat càlcic de quasi 2 mm de grossària.

Sobre aquesta preparació (arrebossat) més fi és on es realitzaven les traces preliminars del dibuix de la composició figurativa de l'escena. Així dons s'executen els contorns dels personatges o els plecs dels vestits, a mà alçada o emprant instruments i utensilis: a través de la impressió de corda, del regle i el compàs (Teòfil, 2000, cap. 22)¹⁵ o d'incisions amb un estilet (Fernández Somoza, 2001, p. 93) o un material punxant¹⁶ (Fig. 4).

Altres recursos utilitzats amb una clara voluntat de facilitar la tasca al pintor van ser l'ús de models, de plantilles o motlles amb dibuixos determinats, normalment geomètrics o florals, i que presentaven certa repetició. Aquestes plantilles o motlles es construïen o fabricaven amb materials molt diferents (Montero, 2013, p. 211): paper, paper i cera (Zanardi, 2002, p. 62-66), pergamí,¹⁷ fusta (xiprer i boix), amb algeps (Español Beltran, 1997, p. 86), estany, plom o zinc.¹⁸ De plom es conserva una plantilla (o forma) amb un dibuix d'una roseta, procedent de la abadia de Meaux (Fernández Somoza, 2001, p. 112).¹⁹

Les tècniques d'execució es poden classificar en: treball en sec (amb carbonet, llapis i diferents puntes metàl·liques), treball amb mitjans fluids

¹³ El retaule de Sant Pere de Brussel·les que està catalogat pels seus trets formals dins el gòtic lineal de tradició anglesa, presenta un complex programa propagandístic en defensa del papat d'Avinyó.

¹⁴ Gutiérrez Baños explica que la datació d'aquestes pintures es del 1262, amb autoria d'Anton Sánchez, segovià com apareixen signades. Aquestes pintures presenten les figures dins arquitectures, en escenes i com "vinyetes" igual que les del reconditori de la Catedral de València que a més presenta el nom retolat sobre el cap dels personatges.

¹⁵ Teòfil esmenta l'ús de regles i compassos, d'ells diu que són instruments que serveixen per prendre les mesures i distribuir els motius i les figures. Veure SÁNCHEZ MARQUÉS, Traducció de la versió anglesa de Harthorne and Stanley, del Text de Teòfil: *Acerca de las diferentes artes. El principal tratado medieval sobre pintura, fabricación de vidrio y metalúrgia*. 2002.

¹⁶ Sobre aquesta practica existeix innumerable bibliografia DOERNER, M. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona: Ed. Reverté, 1998. FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995. MORA, P.; MORA, L. y PHILLIPOT, P. 1984; *Conservation Wall Paintings*, Londres; Boston Butterworths. ZALBIDEA, M^a A. *Como hacer una pintura mural: un fresco*. UPV, 2004.

¹⁷ Degut a la funcionalitat de estos pergamins, una vegada passat el dibuix al mur, es raspava per tornar a utilitzar-lo una altra vegada, com explica: Winfield, D.C., "Middle and Later Byzantine wall painting methods. A comparative study", en *Dumbarton Oaks Papers*, N^o 25, Washington, (1968). 92-93.

¹⁸ Per més informació consultar l'article de Seccaroni a la revista *Kermes*: la revista del restauro, 2006, (N.61), pp. 55-69.

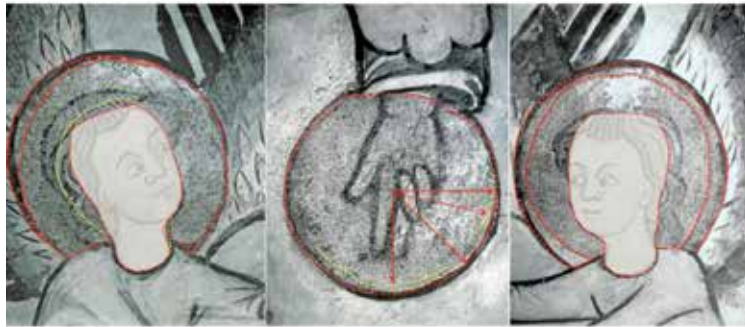
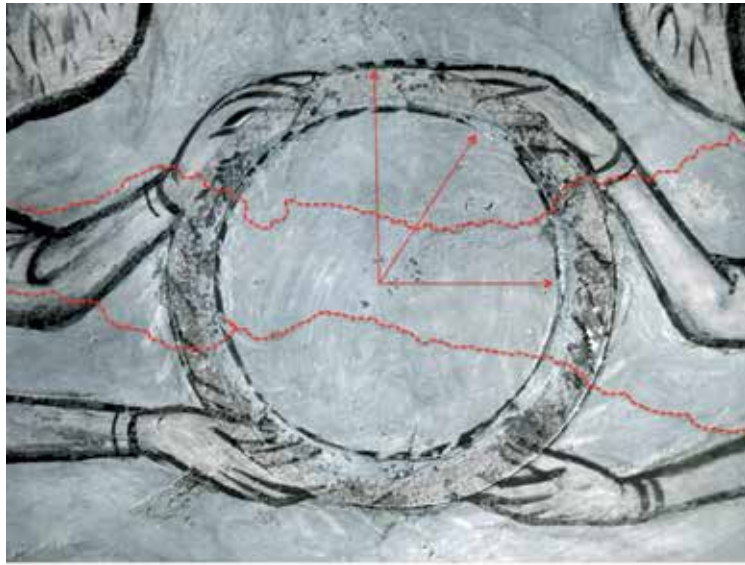


Fig. 4.- Dalt: Imatge IR; incisions realitzades amb el compàs, i marques del treball del arrebossat; Centre: Imatge IR; incisions realitzades amb el compàs, i incisió traçada amb una ferramenta punxant que marca el perfil de la plantilla utilitzada per a traspassar la forma de les cares. Baix: Imatge a llum rasant: Incisions realitzades amb plantilles en les cares, i en la arquitectura.

(aplicats amb pinzells), o treball practicant una incisió sobre la preparació (s'utilitza de manera molt localitzada en el traçat d'arquitectures, plectes de tèxtils, així com superfícies daurades, etc.). Així doncs, un dibuix pot portar-se a la superfície definitiva de treball a mà alçada o mecànicament: mitjançant una quadrícula, un estergit o un calc (plantilla, forma, cartró, etc.)

El dibuix a mà alçada es feia emprant generalment un carbonet, del qual normalment no queda cap rastre visible, donat que una vegada verificada la seva correcció, l'artista esborrava lleugerament els traços esbossats per procedir a la seva definitiva fixació (Senserrich, 2010, p. 91-113). També en moltes ocasions aquest carbonet es repassava amb una línia de color negre opac que el cobria i que impedeix verificar aleshores, fins i tot amb l'ús de la llum IR, l'ús d'aquest carbonet (aquest és el cas del reconditori que ens ocupa).²⁰ El dibuix a mà alçada es podia fer directament amb un material punxant sobre l'arrebossat (Cennini, C., cap. XXX, p. 82-83)²¹ o amb un pinzell amb el qual s'aplica la pintura lligada amb un aglutinant de caràcter orgànic (normalment cola, oli o caseïna), (Cennini, C., cap. CXXII, p. 149-150).²²

El dibuix a mà alçada servia generalment per a plasmar un model -un prototip (mostra)- que serveix de referència i exemple per a tots els qui dibuixen i confeccionen productes o imatges de la mateixa naturalesa, que però no necessàriament ha de ser igual al model copiat. Encara

més, quan un pintor²³ usa un model, estilísticament el model serveix de referència. Així unes obres recorden a unes altres, però no son sempre fidels, no son sempre excessivament exactes o iguals, perquè l'autor interpreta, modifica i adapta a les seues necessitats i al seu criteri estilístic, el model del qual ha partit. Així models i referències van repetint-se, copiant-se i traslladant-se amb els pintors²⁴ (Ferrer Morales 1998, p. 34; Somoza, 2001, p.106) entre altres, així s'explica que es troben referències de models llunyans entre obres com són les ciutats anteriorment.

Una via de propagació de models fou la important anada i vinguda de còdexs il·luminats entre Itàlia, Anglaterra, Alemanya i França. També, dins la península va existir un important trànsit de manuscrits entre la zona occidental i la oriental. Altres medis de difusió i assimilació de formes i de coneixements entre professionals en aquells temps tindria lloc mitjançant explicacions verbals (Bruquetas, 1998, p. 36; Somoza, 2001, p. 106; Caimedo i Cordoba, 2004, p. 67; Montero, 2013, p. 450; entre altres). Les diferències de traçat i estilisme dins d'una mateixa obra també poden explicar-se per la intervenció de diferents mans, és a dir, a la col·laboració de diversos pintors amb diferent formació, aptituds i interpretació dels coneixements adquirits verbalment, i plasmats en l'execució pictòrica d'un mateix conjunt.

Però en el reconditori de la catedral a més

19 La mateixa autora parla d'un evident exemple on es veu l'ús de plantilles de plom en la part inferior de l'hemicicle absidal de l'església de Sant Miquel de Cruïlles (Girona).

20 Sobre aquest efecte parla Garrido, Carmen. "El nacimiento de una pintura", en Garrido y Bertani, El nacimiento de una pintura..., p.18.

21 Veure: «*In che modo prima dei incominciare a disegnare in carta con carbone...*»

22 Veure: «*Come principalmente si disegna in tavola con carbone e raferma con inchiostro*»

23 Diversos estudis argumenten el caràcter artesanal dels qui són considerats, des de l'actualitat, com a artistes medievals. S'han publicat diferents estudis sobre aquest tema que ens condueixen a considerar a aquest pintor com un artesà medieval. Per més informació veure Somoza, 2001.

24 Els viatges dels pintors estan també documentats i son per molts motius: des de els viatges d'estudi fins als viatges per muntatge de retaules. Per més informació veure: Íbid.



Fig. 5.- Mapa dels patrons utilitzats al reconditori; en les cares i en les vestidures dels àngels.

d'usar el dibuix a mà alçada, trobem l'ús de patrons en la confecció dels rostres. Un patró (plantilla, cartó o estergit),²⁵ és un medi que serveix de mostra per obtenir una altra cosa igual. Aquest tipus de dibuix permet al pintor dues coses: una, situar els rostres, la arquitectura i elements decoratius que ordenen l'espai (amb l'ús de formes o plantilles)²⁶ i dos: ser més eficient en la seua tasca; li permet fer amb un patró 2 o 3 rostres. Així amb 4 patrons de rostres, en el reconditori hi ha 10 cares que semblen diferents però que s'han tret del mateix patró. Semblen diferents perquè molt astutament el pintor ha rotat el patró, ha modificat lleugerament la corba del nas, i també ha jugat amb la forma dels cabell i les barbes (Fig.5).

Cal recordar que aquets canvis son lògics i

estan cercats a propòsit per a què la identificació dels rostres dels personatges siga difícil i no es detecte que s'està utilitzant un patró.

Una vegada configurat el dibuix sobre l'arrebossat primer, la següent tasca pictòrica consistia en aplicar la capa de pintura, que s'estenia sobre l'arrebossat humit i si era necessari (com és el cas del reconditori), es donaven els retocs finals, realitzats en el procés d'assecat de l'arrebossat «a secco», utilitzant imprescindiblement un aglutinant.²⁷ En el cas del reconditori, i com s'ha comentat anteriorment, el aglutinant emprat és una cola i oli de llinosa.

Hi ha una diferència pel que fa a l'aplicació de la pinzellada, que aconsegueix transparències i corporeïtat de la matèria. Aquests efectes no són possibles d'aconseguir en una pintura

²⁵ Sobre l'estergit existeix molta informació, en àmbit català s'ha identificat, al monestir de Pedralbes, entre altres, a les pintures del s. XIV de Ferrer Bassa l'ús d'estergit per a executar sanefes i elements decoratius. Per a més informació sobre aquest tema consultar Gasol (2012, p. 86). També Paul Binski, *Artisanos medievales. Pintores*. Madrid (Akal), 2000, p. 46.

²⁶ A l'àmbit Italià la plantilla usada en el patró, es coneix com a *sagoma*, sobre les que Bruno Zanardi ha publicat i estudiat minuciosament el cicle de les històries de San Francesc de la Basílica Superior de Assis. Veure: Zanardi 2002, pp. 62-66.

²⁷ Per més informació veure: Zalbidea, M^a A. Como hacer una pintura mural: un seco. UPV, 2005.

mural a la calç com són la majoria que es troben a l'època. L'aplicació del color en el reconditori respon a les pautes que descriu Cennino Cennini (1988, p. 125), distingint-se a més els diferents mètodes d'aplicació d'un mateix pigment per obtenir distints efectes o per la seua natura que permet acabats distints (Rubio, 2015, p. 74-84 i 85-101).

Depenent del pigment que s'utilitza, canvia la textura de la capa pictòrica. Front a la pinzellada plana i quasi transparent del color més clar, es poden observar zones més obscures i denses com són les vestidures dels àngels, on s'empra, per tal d'aconseguir enfosquir les zones roges, un pigment d'una granulometria important, que ha estat molt poc mòlt, i s'ha amalgamat amb altres pigments.²⁸

Com s'ha anomenat a l'inici, tot el conjunt figuratiu de la meitat superior es presenta sobre una base blava que ha patit una alteració química i actualment presenta variacions de tonalitat. Aplicada sobre un fons de pigments terra que li proporciona opacitat, i que es decora amb nombrosos estels de vuit puntes pintats intentant generar relleu. Els estels que tenen relleu estan molt perduts, a més a més, es varen perdre la major part de decoracions on es varen utilitzar elements metàl·lics (zinc i estany), com també a les aureoles de Crist i els àngels. Pel que fa als estudis de tècnica pictòrica estan encara en procés d'estudi i anàlisi.

CONCLUSIONS

Malgrat la manca de documentació escrita sobre l'ús de transposició de models a territori valencià i en concret sobre el reconditori de la catedral de València, les empremtes que han quedat sobre el mur són testimonis que ens revelen dades molt interessants i conclusives sobre les pràctiques en el procés de treball d'execució pictòrica dut a terme a la cambra secreta. Per

tal de detectar correctament aquestes empremtes, s'han utilitzat diferents mitjans com són microscopis digitals portàtils, fotografia amb llum rasant, fotografia ultraviolada i fotografia infraroja.

És important destacar que aquestes tècniques de investigació depenen molt de la interpretació, la experiència i la capacitat de lectura que te l'estudiós en la matèria, be siga un historiador per a un estudi històric o un restaurador per conèixer els materials i tècniques emprades i plantejar una intervenció a l'obra. I a més cal incidir en el fet que aquestes tècniques no són resolutives i definitives per si mateix, s'han de compatibilitzar i acompanyar d'un estudi de les fonts documentals, essent essencial un examen visual exhaustiu de l'obra; l'observació directa és imprescindible i fonamental per tal d'arribar a extreure conclusions encertades.

Així al reconditori de la catedral s'observen l'ús de formes (plantilles) tant en el cas de rostres, com de les aureoles, havent estat traslladades aquestes mecànicament amb una incisió sobre la capa de preparació de la pintura encara tendra.

Són importants les marques trobades a l'extrem superior del conjunt, aquestes marques estan fetes pels claus amb els quals s'ancoraren els models que s'utilitzaren per traslladar els dibuixos.

Considerem que no s'ha pogut detectar l'ús del carbonet, ni del estergit, donat que la grossària de la línia negra que contorna i perfila les figures l'ha assimilat i no permet trobar aquest material, tanmateix sí que es certifica l'ús repetit de patrons per als rostres dels personatges i fins i tot de les vestidures dels àngels. Aquesta pràctica s'ha pogut corroborar amb la realització de calcs dels dissenys originals i la seua superposició; una vegada treta la informació s'han realitzat els muntatges amb un programa de re-

²⁸ La observació amb llum infraroja ha permès veure el que hi ha sota el pigment roig, i ací es diferencia l'existència d'impureses a la preparació.

toc d'imatge com és el Photoshop (c) per tal de mostrar visualment les dades. Així el rostre de Crist nugat a la columna, s'observa la seua total coincidència quan es superposa al del personatge de Crist davant Ponç Pilat. Mentre que els dos àngels s'han traspassat amb el mateix patró, usat tant en les cares, així com en la vestidura. Per últim trobem que els rostres dels personatges del jueus i els flagel·ladors també s'han traspassat tots amb un únic patró.

Així doncs és per tant evident que en el reconditori de la catedral de València s'utilitzaren patrons o cales, tot i que no hi ha documentació escrita que ho pugui corroborar. Considerem que amb els cales que s'han fet i les dades presentades en aquest estudi, no cal un document que ho referencie per tal de certificar l'ús dels patrons.

Són importants les referències encontrades entre el rostre de Jesucrist del reconditori i el rostre de Sant Joan Baptista del retaule de la col·lecció particular valenciana, que ha permès relacionar un altra figura del mateix retaule amb un soldat de les pintures de Sant Domenech de Puigcerdà (Fig. 3).

Aquestes últimes troballes com a referents de models pictòrics obrin la porta a un nou estudi pel que fa a patrons i models utilitzats en el gòtic lineal, i es pot pensar que realment hi ha pintors que transiten o es desplacen pel territori valencià, amb un corpus documental tècnic-pictòric que porten amb ells i plasmen en els seus treballs.

Per últim, incidim en la necessitat de localitzar les peces citades per Gudiol, entre elles la taula de Sant Joan Bautista per poder estudiar de l'original les qüestions plantejades, i esclarir preguntes de escala i mesura.

BIBLIOGRAFIA

BINSKI, P. *Artesanos medievales, Pintores*, Madrid, Akal, 2000.
BRUQUETAS GALÁN, R. "Reglas para pintar". Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI", en PH, *Boletín de Instituto Andaluz de*

Patrimonio Histórico, N° 24. (1998) 24-44.

CAUNEDO DEL POTRO, B. CÓRDOBA DE LA LLAVE, R. "Oficios urbanos y desarrollo de la ciencia y de la técnica en la baja edad media: la corona de Castilla", en *Revista de Historia*, Vol. 17, (2004) 41-68.

CENNINI, C.; FREZZATO, F. [a cura di], *Il libro dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2003.

ESPANYOL BERTRAN, F. "La transmisión del conocimiento artístico en la corona de Aragón (siglos XIV-XV)", en *CUADERNOS DEL CEMYR*, N° 5, (1997) 73-113.

CID PRIEGO, C. *Las pinturas murales de la Iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà*, en *Annals d'Estudis Gironins*, N° 15, Girona, (1962) 5-101.

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed. Reverté, 1998.

GASOL FARGAS, Rosa M. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona. 2012.

GUDIOL RICART, José. "Pintura Gòtica", en *ARS HISPANIAE. Hª Universal del Arte*, Vol. IX, Ed Plus Ultra, Madrid, 1955.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G. "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales", en *LOCVS AMOENVS*, N° 3. (1997) 39-49.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G. "Imágenes de la caridad catedralicia. Orígenes y evolución funcional de las pinturas de la Pia Almoina de Lleida", en *De Arte*, Vol 2, (87-126) 2003.

FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.

GARRIDO, C.; BERTANI, D. (comisarios). "El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible", [Museo de Bellas Artes de Valencia, Julio-octubre de 2010]. Valencia (Generalitat Valenciana), 2010.

FRAILE, Maria José. "La puerta romànica". en *Revista Catedral de Valencia*. N° 3, Ed. Fundices, València, 2010.

- GUDIOL RICART, J. COOK, W. "Pintura e imaginaria románica", en *ARS HISPANIAE*. Hª Universal del Arte, Vol. VII, Ed Plus Ultra, Madrid, 1980.
- GUTIERRERZ BAÑOS, F. Aportación al estudio de la pintura del Gótico lineal en Castilla y León. Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla, 2 vols., Ed. Fundación Española, Madrid, 2005.
- LETURQUE, A. "La réalisation d'un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire" en: CASTIÑEIRAS, M. Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus. El Egido, Andalucía, Ed. Círculo Rojo, 2017. 149-165.
- MELERO MONEO, M. "La tabla de San Pedro del Museo Real de Bruselas. Nuevas aportaciones al estudio de la pintura del gótico lineal catalano-aragonés", en *LOCUS AMOENUS*, Vol 3, (1997), 25-38.
- MONTERO TORTAJADA, E. La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370- 1450. Tesis doctoral, Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Valencia, 2013.
- MORA, P.; MORA, L. y PHILLIPOT, P. Conservation Wall Paintings, Ed. Boston Butterworths, Londres, 1984.
- NAVARRO FAJARDO, JC. Bóvedas valencianas de crucería de los siglos XIV al XVI. Traza y montea, Universitat de València, Valencia, 2014.
- OLMOS i CANALDA. Los prelados Valencianos, Ed, Semana gráfica S.A., València, 1946.
- PÉREZ GARCÍA ,C. et al. "El Relicario Secreto", en *Revista Restauo*, N° 11, Edita Impremta Lugami, A Coruña, (2011), 54-63.
- PERROT, F. The Sainte Chapelle, Editions du Patrimoine, Centre de Monuments Nationaux, Paris, 2007.
- RUBIO, A. Statu quo de la pintura mural gótica en territorio valenciano, materiales y técnicas, Tesis doctoral, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de Valencia, 2015.
- RUBIO, A. ZALBIDEA, M. A. "L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral de València i el Palau d'En Bou", en: CASTIÑEIRAS, M. Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus. El Egido, Andalucía, Ed. Círculo Rojo, 2017. 185-203.
- SÁNCHEZ MARQUÉS, M. Traducció de la versió anglesa de Harthorne and Stanley, del Text de Teòfil, Acerca de las diferentes artes. El principal tratado medieval sobre pintura, fabricación de vidrio y metalurgia. 2002.
- SANCHIS SIVERA, J. La Catedral de Valencia. Valencia (Impremta de Francisco Vives Mora), 1909, edició facsímil de Llibrerries París-Valencia, 1990.
- SECCARONI, C. "I patroni", en *Kermes: la revista del restauro*, N° 61, Milan, (2006) 55-69.
- SHELLER, Robert W. Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450), (Amsterdam University Press), Amsterdam, (1995) 10-11.
- SENSERRICH ESPUÑES, R. "Tècnica d'execució del frontal gòtic de Sant Llorenç de Morunys: a propòsit del dibuix preparatori", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, N° 11. (2010) 91-113.
- SERRA DESFILIS, A. "Modos de producción de retablos en la pintura gótica hispánica: Las fuentes documentales y su interpretación", en: *La pintura europea sobre tabla Siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de cultura, Secretaría general técnica, subdirección general de publicaciones, información y documentación, Madrid, 2010, 13-20.
- WINFIELD, D.C., "Middle and Later Byzantine wall painting methods. A comparative study", en *Dumbarton Oaks Papers*, N° 25, Washington, (1968).
- ZALBIDEA, Mª A. Como hacer una pintura mural: un fresco. (CD-Rom), Universitat Politècnica de Valencia, 2004.
- BRUNO ZANARDI, Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco, Biblioteca d'arte Skira, Milano, 2002.